CAHIERS
DU CINÉMA



5 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● DÉCEMBRE 1956 ★ 65



Tirée de l'œuvre du Capitaine Kenneth Dodson, la grande production UNIVERSAL en VistaVision et Technicolor, BRISANTS HUMAINS, retrace l'étonnante épopée d'un transport d'assaut pendant la guerre du Pacifique. Ce film est magistralement interprété par **Jeff Chandler, George Nader, Julie Adams et Lex Barker.**



Yul Brynner est la grande révélation de THE KING AND I (*Le Roi et Moi*), première production de la Twentieth Century Fox en CinémaScope 55 et en couleurs par DeLuxe, mise en scène par Walter Lang.

NOTRE COUVERTURE



Le film *Ponti-de-Laurentiis-Paramount,* en VistaVision et Technicolor, **GUERRE ET PAIX**, d'après le roman immortel de Tolstoï, est la plus formidable évocation de l'épopée napoléonienne que l'on ait jamais vue sur aucun écran du monde.

Ce film hors série, dont la réalisation a coûté trois milliards de francs et dont la projection dure plus de trois heures, est mis en scène par *King Vidor* et interprété par Audrey Hepburn (Natacha), Henry Fonda (Pierre Bezoukhov), Mel Ferrer (le Prince André), en tête d'une immense distribution.

Lors de la première mondiale, qui eut lieu le 21 août au Capitol de New-York, l'accueil du public et de la presse fut enthousiaste ; les critiques rivalisèrent de qualificatifs : brillant et captivant pour celui du *Daily-News,* colossal, inoubliable, surpassant tout ce qu'on a pu voir jusqu'à ce jour pour celui du *Daily Mirror,* superbe pour celui du *Herald Tribune,* admirable de bout en bout pour celui du *World Telegram.* Le *Times* lui-même, toujours si mesuré, sort de sa réserve et salue la réalisation sensationnelle de King Vidor.

Ne manquez pas de prendre page 55

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1956 — TOME XI - N° 65

SOMMAIRE



Les Films



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.

Directeur-gérant : L. Keigel.

RENCONTRE
AVEC
JOSHUA LOGAN



Logan et Marilyn.

par Charles Bitsch
et Jacques Rivette

Les sorties consécutives de Picnic *et de* Bus Stop *ont appris aux journalistes un nouveau nom : Joshua Logan. Venu à Paris pour discuter avec Marcel Pagnol la prochaine adaptation de* Fanny *qu'il a déjà monté à Broadway, transformant la fameuse trilogie en comédie musicale, Logan ne devait pas rester plus de trois ou quatre jours, et deux films seulement ne nous avaient guère permis de préparer un questionnaire précis. Le temps de bredouiller une vague question et le dialogue s'engage. Le monologue devrions-nous dire, car Logan se charge de tout, des questions et des réponses, coupant ses phrases de grands gestes, de grimaces ou d'onomatopées. Naturellement, c'est par le commencement que nous commençons.*

— Il y a de nombreuses années, je débutai comme directeur des dialogues, mais c'est sans grand intérêt. C'est en 1938 que je tournai mon premier film : *I met my Love again*, avec Joan Bennett et Henry Fonda. Mais je n'étais pas seul à la mise en scène : il y avait Arthur Ripley comme co-réalisateur. Ripley était un ancien monteur de Mack Sennett ; il avait travaillé avec lui à l'époque héroïque de Ben Turpin, des Keystone Cops, des Bathing Beauties ; et c'est lui qui m'a appris tout un tas de choses essentielles. Par exemple, Mack Sennett avait un grand principe fondamental : le personnage du vilain doit commencer par flanquer un coup de pied à un chien, ou bien s'il rencontre un gosse qui suce une sucette il la lui prend, on bien s'il croise une vieille dame il lui applique une paire de gifles afin que le public se dise immédiatement : « *Voilà l'homme que je dois haïr.* » Ripley m'a appris aussi un autre grand principe de Sennett : il vaut mieux que le public



Les deux sœurs de *Picnic,* Susan Strasberg et Kim Novak.

en sache plus que le héros de l'histoire. Par exemple, on voit Charlot descendre une rue, l'air très détaché, et on passe à un autre plan où un égoutier sort d'un égout avec son casse-croûte et s'en va en oubliant de remettre la plaque ; on revient sur Chaplin qui déambule, toujours aussi insouciant, et les gens se mettent à rire en prévoyant qu'il va tomber dans le trou. Lorsque le public en sait plus que l'acteur, il y a un « suspense » qui, de lui-même, augmente l'effet dramatique.

Mais vous voyez, malgré toutes ces bonnes leçons, le producteur de *I met my Love again,* Walter Wanger, fut si catastrophé par le résultat que je n'eus plus qu'à m'embarquer pour New York ; le soir même de mon arrivée, j'ai lu un manuscrit de Paul Osborn qui m'a emballé et que j'ai décidé de monter à la scène. Et pendant dix-sept ans, je n'ai pas arrêté de faire du théâtre, jusqu'à ce que la Columbia me demande de filmer *Picnic* que j'avais déjà mis en scène au théâtre.

— *Il semble que vous ayez eu la plus grande liberté pour faire* Picnic.

— Vous savez, la situation n'étant plus la même que lorsqu'on me chassait à coups de pied de Hollywood. Ma modestie en souffrira peut-être, mais je dois vous dire qu'après ma carrière théâtrale j'étais devenu quelqu'un. Je n'ai rien demandé : on m'a appelé et on m'a reçu en déroulant un tapis rouge sous mes pieds. Bien sûr, la Columbia avait tout de même un peu peur : ils se demandaient ce qui allait se passer avec quelqu'un qui n'avait pas fait de cinéma depuis dix-sept ans. Ils ont pris un risque et, ma foi, ils ont vu après qu'ils n'avaient pas eu tort.

J'ai pu vraiment faire tout ce que je voulais et on m'a laissé adapter très librement la pièce. Sur la scène, il n'y avait qu'un seul décor : la cour-jardin derrière les deux maisons, le « backyard » qu'on retrouve dans le film. Le backyard n'existe pas en France ; aux Etats-Unis, c'est un coin très intime qui convenait bien au théâtre,

mais, pour le cinéma, j'ai préféré démembrer la pièce. Le backyard que j'ai choisi reproduit bien le décor que j'avais au théâtre : j'y ai simplement ajouté un poteau de basket, parce qu'au Kansas le baskett-ball est très populaire.

La part de chance

En tournant, j'ai découvert que le grand intérêt du cinéma, par rapport au théâtre, est qu'il y a une part de chance, qu'on peut, en faisant un plan, filmer par hasard quelque chose d'imprévu qui est formidable. D'ailleurs, à ce propos, je me souviens d'avoir rencontré Roberto Rosselini en 48 ou 49, à Rome. Il venait de terminer ce film, vous savez, qui accompagne *La Voix humaine* de Cocteau, oui *Le Miracle ;* il me le montra : c'était un bout à bout non mixé et l'on entendait toutes les indications de Rossellini pendant que Anna Magnani déambulait dans la campagne napolitaine ; tandis qu'elle vacillait devant la caméra, il ne cessait de l'apostropher pour la stimuler, l'obligeant à improviser et ne commandait de « couper » que lorsqu'il n'avait plus d'idées, ni elle. C'était un spectacle fascinant et que je n'oublierai jamais.

— *Doit-on comprendre que vous improvisez plutôt que de suivre votre découpage ?*

— Non, pas exactement. Pour le pique-nique, je m'étais beaucoup documenté : c'est dans la presse que j'ai choisi, d'après des photos, les jeux qu'il y a dans le film ; et pour les pastèques, par exemple, comme le tournage était en mai et que la saison des pastèques au Kansas est en août, il a fallu faire venir des pastèques de Floride. Sur ces photos aussi, il y avait toujours beaucoup de bébés et des chiens qui viennent toujours manger dans les paniers : j'ai donc mis beaucoup de bébés



Sous les lampions de *Picnic,* Betty Field, Kim Novak, William Holden, Cliff Robertson et Arthur O'Connell.



« Un homme aimant dompter les animaux pourra-t-il gagner l'amour...
(Don Murray dans *Bus Stop*)

et beaucoup de chiens dans le film. Pensant une fois de plus à Mack Sennett, j'ajoutais le gag du garçon dont on plonge le nez dans une tarte aux framboises. Si pour les concours de chant et les choses de ce genre-là j'ai fait appel sur place à des volontaires, qui se présentaient d'ailleurs en tel nombre que je n'ai pas pu faire plaisir à tout le monde, tous les numéros étaient quand même prévus d'avance. Rien n'a donc été improvisé.

Mais je voulais dire que, par exemple, nous avons voulu filmer deux bébés dans un panier, en train de pleurer : on met la caméra en batterie et, au moment de tourner, l'un des deux bébés s'arrête de pleurer et nous sourit ; je donne quand même le moteur : le bébé souriant regarde alors celui qui continue à pleurer et éclate de nouveau en sanglots : voilà qui fait plus pour le prestige d'un metteur en scène qu'une scène compliquée réglée avec soin. Il y a aussi l'histoire du bébé qui fait des bulles : ce gosse donc faisait des bulles, toute la journée il faisait des bulles et c'est tout ce qu'il savait faire ; j'avais eu l'idée de mettre un plan du bébé à bulles pendant le discours du maire et je décidai donc de le filmer : on l'installe sur les genoux de sa mère, on place les gens pour remplir le champ du cinémascope, la caméra démarre et le bébé s'arrête de faire des bulles, regarde dans l'objectif avec un grand sourire, fait des mines. La pellicule défile, défile, défile, et toujours pas de bulles ; je lui fais des grimaces : rien. Sa mère lui fait « *bll, bll, bll* » : rien. Enfin, après un bon bout de temps, il y eut une petite bulle de rien du tout, suivie d'une belle grosse bulle. « *Coupez !* » J'ai gardé les deux bulles dans le montage, la petite après la dernière chanteuse et la grosse après le discours du maire.

Hommage à Wong Howe

Ce qui m'a beaucoup plu dans *Picnic*, ce sont toutes les expériences que j'ai faites. Et si j'ai pu les faire, je le dois à mon chef opérateur, James Wong Howe. C'est un pionnier, un vieux de la vieille, comme Ripley. Il était déjà chef opérateur avant votre naissance, peut-être même avant la naissance de votre mère.

Pour la scène au crépuscule qui suit le pique-nique, pendant laquelle les gens



...d'une femme qui n'aime pas les hommes aimant dompter les animaux. »
(Marilyn Monroe et Don Murray dans *Bus Stop*)

chantent en chœur, ce qui est très particulier à l'Amérique, il fallait une atmosphère spéciale, parce que brusquement l'ambiance s'attendrit, devient romantique : la voisine évoque avec la mère les autres pique-niques où les jeunes disparaissent toujours quand vient le soir ; la jeune Susan Strasberg, trop intellectuelle, parle de poésie à Holden ; Cliff Robertson dit une fois de plus à Kim Novak combien il la trouve belle ; pour Rosalind Russell, le coucher du soleil est le symbole de son propre déclin. Comme le tournage de toute cette scène s'est évidemment étendu sur plusieurs jours, Wong Howe a mis devant l'objectif une gélatine rose, la même gélatine que j'employais au théâtre pour mes projecteurs.

J'ai essayé de transposer à l'écran encore beaucoup d'autres effets que je réalisais au théâtre avec des projecteurs de couleur et si j'y suis parvenu, c'est grâce à la prodigieuse expérience de Wong Howe. Ainsi, entre la fin de la scène au crépuscule et le pique-nique nocturne, il n'y a pas, comme on pourrait le croire, de fondu enchaîné : William Holden et Susan Strasberg s'appuient à la rambarde de la passerelle ; la caméra panoramique vers l'eau dans laquelle le couple se reflète ; dissimulés dans l'ombre, sous la passerelle, des lampions s'allument progressivement avec des résistances : leur reflet dans l'eau se superpose alors un instant à celui de Holden et Strasberg ; puis, toujours avec des résistances, se fait l'extinction des projecteurs éclairant Holden-Strasberg dont le reflet disparaît. On passe alors sur un plan des lampions et la caméra descend sur la piste où se pressent les danseurs.

Il y a aussi le dernier plan qui a beaucoup étonné les gens parce qu'ils se demandaient comment un homme de théâtre avait pu avoir une pareille idée. Je voulais finir sur un plan symbolique, très frappant, et je me disais que ce serait formidable de pouvoir monter assez haut pour cadrer le car et le train. Il ne me restait plus alors qu'à appeler la Marine qui vint avec un hélicoptère. Quand il a fallu que je monte dedans, ce fut beaucoup moins drôle : j'ai eu une peur atroce. Je crois cependant que ce plan n'est pas tout à fait réussi parce que lorsque la caméra quitte le bus, les spectateurs se lèvent de leur fauteuil, si bien que souvent ils tournent déjà le dos à l'écran quand le train est recadré ; mais cela ne fait rien, j'en suis tout de même assez fier.



« *Une mélancolie humoristique*...

Le malheur des beaux

— *Quant au scénario*...

— L'histoire me plaisait énormément et surtout le personnage de William Holden. Il y a un critique parisien qui m'a parlé de mon film et c'était à croire qu'il ne l'avait pas vu ; il croyait qu'Holden était une sorte de superman qui gagnait tout à la force du poignet. Or c'est un personnage pitoyable : toute sa vie il a été tributaire de son charme, de sa jeunesse, de sa beauté ; c'est le genre de garçon athlétique auquel les gens d'âge mûr aiment donner des claques dans le dos et qui impressionnent les jeunes. Mais mon personnage en arrive au stade où il va falloir que cela change parce qu'il vieillit et que son charme ne pourra plus lui servir très longtemps. Et tout ce qu'il a connu dans son existence ce sont des filles comme celles qui l'ont emmené dans leur voiture et l'ont dévalisé ; savez-vous qu'il arrive assez souvent aux Etats-Unis que deux filles enlèvent un bonhomme, l'entraînent dans un hôtel et lui prennent son argent ; je crois qu'il doit être très difficile, lorsqu'on est dans une telle situation, de conserver, sous la menace d'un revolver, une attitude digne. Pour Kim Novak, les choses ne sont guère plus brillantes : tout le monde l'aime, mais personne ne l'aime vraiment et elle cherche ce véritable amour.

Le thème de *Picnic*, c'est donc le malheur des beaux. On envie William Holden : « *Tu es beau, tu peux tout avoir* »; et c'est pourquoi il fascine le jeune bourgeois, incarné par Cliff Robertson, qui rêve d'être dans cette situation, de mener cette vie dont sa bonne éducation l'a détourné, tandis qu'Holden, lui, rêve naïvement de porter une cravate, de siéger derrière un grand bureau et de dicter son courrier à des secrétaires. Kim Novak est enviée pour sa beauté : « *Tu es belle, tu peux tout avoir* », mais elle en a assez d'entendre cette rengaine. Au lieu de ces films détestables sur la solitude des laids, des femmes à bec de lièvre ou des hommes à pied bot, j'ai donc voulu faire un film sur la solitude des beaux : en fait, Holden et Novak n'ont aucun rapport réel avec la société qui les entoure ; ils flottent comme deux îles jusqu'à ce qu'ils se rencontrent et forment un couple. Rappelez-vous la scène où Holden crie son amour en partant vers le train de marchandises : voilà une scène qui me plait énormément et je préfère qu'on me parle de celle-ci plutôt que du pique-nique ou de la danse.

Ah, cette danse ! Quel succès érotique: en ce moment, on la joue à travers tous les Etats-Unis ; les jeunes gens vont voir *Picnic* chaque fois qu'ils ont à sortir une petite amie, ce qui est d'ailleurs parfait car, ainsi, certains y sont déjà allés cinq ou six fois. Un ami m'a aussi raconté qu'il a vu deux dames d'un certain âge entrer dans un restaurant et l'une d'elles mettre un jeton dans le jukebox en choisissant la danse de *Picnic*. L'autre lui dit : « *Tiens, c'est le thème de* Picnic ? » Et elle répond : « *C'est possible, je ne sais pas, mais chaque fois que j'entends cet air, j'ai envie de m'allonger.* »


.. *et un humour mélancolique.* »

Pile et face

— *Certains journalistes ont voulu voir dans* Picnic *un film uniquement critique. Nous pensons cependant que faire de la critique n'est pas votre seul but puisque à l'occasion vous savez vous attendrir.*

— Mes films sont comme une pièce de monnaie : ils ont deux faces ; et j'aime cette ambiguïté : pile et face. Le pique-nique peut paraître vulgaire, mais enfin, c'est tout de même une bien belle journée. Et surtout j'aime tous les personnages : Holden n'est pas aussi mufle qu'il en a l'air, puisqu'il aide volontiers la vieille dame. La mère déteste Holden et est injuste avec lui, mais son excuse est qu'il fait partie de ce genre d'homme par lequel elle se sent attirée et que son mari l'a plaquée. Ainsi à la fin, Novak arrivera-t-elle peut-être à transformer Holden, à en faire un être civilisé ayant un rang dans la société, c'est possible ; mais il se peut aussi qu'il ne veuille pas travailler régulièrement, qu'il n'arrive pas à se fixer, ou se mette à boire, et que, quelques années plus tard, il abandonne sa femme avec deux petites filles. Par exemple aussi, la scène où l'institutrice demande O'Connell en mariage, les spectateurs peuvent rire ou pleurer, cela n'a pas d'importance, parce que c'est à la fois tragique et comique. J'aime bien cela.

— *Contrairement à* Picnic, *vous n'aviez pas monté* Bus Stop *à la scène ?*

— Non, mais le sujet me passionnait ; je m'intéressais beaucoup à cette histoire d'un cow-boy sauvage qui part à la recherche d'un ange blanc. C'est un nouveau personnage, un cow-boy turbulent. Dans les films, les cow-boys sont d'habitude taciturnes : ils grillent une cigarette en jetant un regard en coin, la main sur la crosse

du six-coups, toujours sur le qui vive. Voilà la vision traditionnelle du cow-boy ; mais elle correspond à un mythe, celui du chevalier du moyen âge.

Mon cow-boy à moi est plus vrai : c'est un sauvage comme le sont les cow-boys actuels. Sauvage, mais doux avec les animaux ; à ce point de vue, les cow-boys sont très « fair-play ». Prenez le rodéo : je crois qu'il est assez réussi ; jamais auparavant je n'avais été à un rodéo, mais j'ai voulu en filmer un vrai. Or, pour ne pas fatiguer les bêtes, on ne les engage jamais dans deux épreuves consécutives ; et à voir ces cow-boys chevaucher des taureaux, renverser des bouvillons et les ligoter en un tournemain, on se doute qu'ils doivent être un peu braillards et turbulents. La chanteuse, elle, est lasse d'être toujours bousculée, chahutée, poursuivie : elle cherche un homme qui lui témoignerait enfin des égards, la respecterait. En somme, on pourrait résumer ainsi le sujet de *Bus Stop* : un homme aimant dompter les animaux pourra-t-il gagner l'amour d'une femme qui n'aime pas les hommes aimant dompter les animaux ? L'instinct de Bo, lorsqu'il voit pour la première fois Chérie, lui dit qu'elle doit être la femme de sa vie : dans son esprit, il lui faut un ange, mais cet ange doit avoir déjà pas mal d'expérience et bien connaître les questions sexuelles pour pouvoir faire l'éducation de Bo ; son instinct ne l'a donc pas trompé : Chérie est bien la femme idéale.

Le canari et l'oiseleur

— *Puisque vous aimez tant parler des scénarios de vos films, on serait tenté de croire que l'histoire vous intéresse plus que les acteurs ou la technique.*

— Oui, l'histoire est l'essentiel, mais j'adore les acteurs. Je crois que je les comprends bien ; j'ai été acteur moi-même autrefois. Pour *Bus Stop* par exemple, le personnage de Don Murray m'intéressait beaucoup et je crois que l'interprétation qu'il en donne restera dans les mémoires.

Mais le principal attrait du film, c'est incontestablement Marilyn. Quelle actrice ! J'ai essayé de beaucoup l'aider, de la soutenir, parce qu'elle en a besoin ; elle a toujours peur de mal faire et elle ne se laisse pas facilement aller : il faut continuellement l'encourager, ne jamais la maltraiter. Oui, elle a vraiment besoin qu'on l'aide. Je ne sais pas si vous vous en êtes rendus compte, mais elle fait des choses très difficiles. Il a fallu par exemple qu'elle prenne un accent du terroir, et elle y est arrivé avec un naturel déconcertant. Je n'ai pas peur de dire que c'est une actrice aussi présente sur un écran que Greta Garbo et aussi bonne comédienne que Charlie Chaplin. Quand Garbo paraît sur l'écran, elle est là tout entière, en chair et en os : il en est de même pour Marilyn. Comme Charlot, elle sait jouer à la fois gai et triste, gai-triste, vous comprenez : un humour mélancolique et une mélancolie humoristique ; elle est toujours à la limite. Par exemple, quand elle avoue à Bo qu'elle a connu plus d'un homme avant lui, son intonation est tellement juste qu'il y a à la fois une nuance comique, parce qu'elle laisse entendre que ce « plus d'un » signifie un grand nombre et qu'on se demande comment elle justifiera ce défilé d'hommes dans son existence, et une nuance de regret, parce qu'elle se rend compte des erreurs qu'elle a commises.

— *Sur les intonations de Marilyn, nous avons parfois songé à Judy Holliday.*

— Ah, oui ? Ce n'est pas volontaire. Elles sont d'ailleurs bien différentes. Judy Holliday a du biceps : elle peut se défendre dans la vie, tandis que Marilyn est fine, délicate : c'est un petit canari jaune qu'il faut dorloter.

— *Nous pensons également, peut-être à cause d'une certaine ressemblance physique, qu'Arthur O'Connell serait un peu comme un* alter ego *dans vos films.*

— Vous croyez ? C'est amusant. Cela doit être parce qu'il est vraiment l'Américain type. Il est très bon dans *Picnic*, mais pour *Bus Stop* j'ai eu plus de mal avec lui : il voulait rendre son personnage trop sentimental et j'avais toutes les peines du monde à l'empêcher d'y aller de sa petite larme à tout bout de champ.

— *Picnic* et *Bus Stop* prouvent que vous seriez attiré surtout par les histoires d'amour ?

— Oui, que voulez-vous faire d'autre ? Qu'y a-t-il d'autre que l'amour comme ressort dramatique ? Tous mes projets sont des histoires d'amour, que ce soit *Sayonara*, *South Pacific* ou *Fanny*. Il y a tout de même une exception...

— L'oiseleur d'Alcatraz ?

— Exactement. Mais c'est l'histoire la plus extraordinaire que je connaisse. Cet homme, cet assassin, ce criminel qui, en prison, tua un gardien devant onze cents personnes réunies au réfectoire, est depuis 1916 enfermé seul dans une cellule. Seul tous les jours, seul toutes les nuits, et nous sommes en 1956 : c'est long. Malgré son emprisonnement, il est devenu l'une des sommités de l'ornithologie ; il a fait un tas de découvertes sur le traitement de certaines maladies des oiseaux. Malheureusement, j'aurai sans doute du mal à faire ce film ; l'ancienne femme du condamné me menace, si je donne le moindre côté sympathique au personnage, de me poursuivre devant les tribunaux, et c'est un avertissement dont il faut que je tienne compte. Je tiens beaucoup à cette histoire : je la trouve aussi moderne que du Dostoïevski.

— *Si vous admirez Dostoïevski, vous devez suivre attentivement « l'affaire Karamazov ». Espérez-vous faire ce film ?*

— Il faudrait qu'on me le demande. Jusqu'à présent, seule Marilyn m'a proposé de mettre en scène *Les Frères Karamazov* et elle sera certainement prodigieuse dans le rôle de Grouchenka. Cependant, la M.G.M. devant produire le film, en dernier ressort la décision dépend de cette firme. Je dois faire un film pour la Métro : *Cat on a Hot Tin Roof*, d'après la pièce de Tennessee Williams. Ma foi, nous verrons.

(Interview recueillie par Charles BITSCH et Jacques RIVETTE.)



Mâchoire crispée, main de fer dans un gant de velours, Logan accueille Marilyn et Don Murray à leur arrivée à Phœnix.



RÉFLEXIONS
SUR
MON MÉTIER

par Carl Th. Dreyer

Je ne suis pas un théoricien du film. Je ne suis qu'un metteur en scène, et fier de mon métier. Mais un artisan, tout en travaillant, se fait aussi ses idées sur la question.

Je n'ai rien à dire de révolutionnaire. Je ne crois pas aux révolutions. Très souvent, elles nous ramènent plusieurs pas en arrière. Je suis plus enclin à croire en *l'évolution*, au petit pas en avant.

Aussi me contenterai-je de dire que le film n'a d'autres possibilités de renouvellement artistique que de *l'intérieur*. Les hommes se laissent malaisément détourner des sentiers battus. Ils se sont maintenant habitués à une reproduction photographique fidèle de la réalité, ils adorent reconnaître ce qu'ils connaissent déjà. Dès son apparition, la caméra remporta une rapide victoire, parce qu'elle usait d'un procédé mécanique pour enregistrer objectivement les impressions de l'œil humain. Jusqu'à présent, cette propriété a fait la force du film, mais elle devient, si l'on veut faire œuvre d'art, un handicap dont il faut triompher.

Nous nous sommes laissés hypnotiser par la photographie. Nous voici maintenant face à la nécessité de nous en libérer. Nous devons nous servir de la caméra, pour supprimer la caméra.

La photographie, comprise comme technique de reportage, comme curiosité, a contraint le film à garder les pieds sur terre. Il nous faut arracher le film à l'étreinte du naturalisme. Il faut nous répéter que l'on perd son temps à copier la réalité. Nous devons nous servir de la caméra, pour créer un nouveau langage, un nouveau style, une nouvelle forme d'art.

Mais, avant tout, il faut comprendre ce que nous entendons par « art » et « style ». L'écrivain danois Johannes V. Jensen définit l'art comme « une forme interprétée par l'esprit », définition qui me semble parfaite. Chesterfield voit dans le style « le vêtement des pensées », autre définition simple et précise, pourvu que le vêtement ne se fasse pas trop remarquer. Ce qui caractérise le bon style, lui-même simple et précis, est qu'il doit entrer avec le contenu en une combinaison si intime qu'elle fasse *synthèse*. S'il est trop entreprenant et tente d'attirer l'attention, il cesse d'être style pour devenir plutôt maniérisme.

Je définis volontiers le style comme la forme sous laquelle s'exprime l'inspiration artistique. Nous reconnaissons le style d'un artiste à certains traits qui sont caractéristiques de sa personnalité, qui reflètent sa nature et son apparence.

Le style d'un film, si celui-ci est une œuvre d'art, est le produit d'un grand nombre de composants, tels que le jeu du rythme et du cadrage, les rapports d'intensité des surfaces colorées, l'interaction de la lumière et de l'ombre, le glissement mesuré de la caméra. Toutes ces choses, associées à la conception que le metteur en scène a de sa matière, décident de son style. S'il se borne à photographier d'une manière impersonnelle, sans âme, toute chose, telle que ses yeux peuvent la voir, il n'a pas de style. S'il se sert de son intelligence pour, à partir de ce que peuvent voir ses yeux, créer une vision, s'il bâtit son film en accord avec cette vision, sans tenir compte de la réalité qui l'inspira, alors son œuvre sera marquée du sceau sacré de l'inspiration. **Alors le film a un style.**

Le metteur en scène est l'homme qui doit marquer de sa griffe un film qui se veut œuvre d'art. En disant cela, je ne mésestime pas la part de l'écrivain; mais, quand même l'écrivain serait Shakespeare, une idée littéraire ne suffira pas à faire d'un film une œuvre d'art. Le metteur en scène, inspiré dans sa création par l'apport de l'écrivain, est alors indispensable.

Je ne mésestime pas non plus l'équipe technique, opérateurs, techniciens de la couleur, décorateurs, etc ; mais, à l'intérieur de cette collectivité, le metteur en scène doit rester le chef, le moteur de l'inspiration, l'homme derrière l'œuvre, qui nous fait écouter les mots de l'écrivain, qui fait saillir sentiments et passions, afin de nous émouvoir et de nous toucher.

Voilà comme je comprends l'importance du metteur en scène et sa *responsabilité*.

Comment peut-on définir l'œuvre d'art cinématographique ? Tout d'abord, cherchons qu'elle autre forme d'art se rapproche le plus du film. A mon avis, ce doit être l'architecture, forme d'art la plus parfaite, parce qu'elle n'est pas une imitation de la nature, mais un pur produit de l'imagination de l'homme.

Dans toute grande architecture, le moindre détail est bien établi, calculé, de manière à se fondre avec l'ensemble. Il n'y en a pas un seul qui puisse être modifié, sans donner l'impression d'une fausse note dans l'accord (Dans une maison mal dessinée, les dimensions et les proportions ne sont que pur hasard, changeables à loisir.) Ainsi en est-il du cinéma. C'est seulement lorsque tous les éléments artistiques d'un film ont été assez intimement soudés pour que



Vredens Dag - Dies Irae (Jour de Colère).



Birgitte Federspiel dans *Ordet*.

pas un seul d'entre eux ne puisse être soustrait ou modifié sans nuire à l'ensemble, que le film peut être comparé à un morceau d'architecture. Les films qui ne satisfont pas à cette condition sont semblables à ces maisons banales, conventionnelles que le passant ne remarque même pas.

Dans le film architectural, le metteur en scène assume le rôle de l'architecte.

Comment donc, au cinéma, un renouvellement artistique est-il possible ? Je ne peux répondre que pour moi-même, et je ne peux voir qu'un seul moyen : l'*abstraction*. Afin de bien me faire comprendre, je dirai que l'abstraction est quelque chose exigeant de l'artiste qu'il sache s'abstraire lui-même de la réalité, pour renforcer le contenu spirituel de son œuvre.

Bref, l'artiste doit décrire la vie intérieure, non pas l'extérieure. La faculté d'abstraire est essentielle à toute création artistique. L'abstraction permet au metteur en scène de franchir l'obstacle que le naturalisme lui oppose. Elle permet à ses films de n'être plus seulement visuels, mais spirituels. Le metteur en scène doit faire partager ses expériences artistiques et spirituelles au public. L'abstraction lui offre une chance de le faire, de remplacer une réalité objective par son interprétation subjective.

Cela revient à dire que l'on doit trouver de nouveaux principes de création. Et je dirai, pour ma part, que je ne pense ici qu'à l'image. Les gens pensent par images, et les images sont le principal facteur d'un film.

La méthode la plus à portée de la main est la méthode de simplification. Tout créateur fait face au même problème. Il doit s'inspirer de la réalité, puis s'en détacher afin de couler son œuvre dans le moule de son inspiration. Le metteur en scène doit être libre de transformer la réalité jusqu'à ce qu'elle s'identifie à la simplicité de l'image que lui a présenté son esprit. La réalité doit obéir au sens esthétique du metteur en scène.

Pour rendre le moulage plus évident, plus frappant, cette simplification doit débarrasser l'inspiration de tous les éléments qui n'étaieraient pas l'idée centrale. Elle doit transformer l'idée en symbole. Avec le symbolisme nous sommes bien sur le chemin de l'abstraction, car le symbolisme opère par suggestion.



Anna Svierkier et Lisbeth Movin dans *Vredens Dag - Dies Irae.*

Cette abstraction par simplification, faisant émerger le pur moulage d'une sorte de réalisme psychologique hors du temps, le metteur en scene peut la rechercher d'une modeste façon dans les decors réels de ses films. Combien de pieces sans âme avons nous vues sur l'écran... Le metteur en scene peut rendre à ces pieces leur âme par simplification, en supprimant tout ce qui est superflu, en faisant de quelques accessoires et objets significatifs les témoins psychologiques de la personnalité du locataire.

La couleur est un moyen beaucoup plus important de parvenir à l'abstraction. Tout est possible avec la couleur. Mais le film en couleurs porte encore les chaines naturalistes du film en noir et blanc. De même que les impressionnistes français se sont inspirés des gravures sur bois japonaises, les metteurs en scene occidentaux peuvent tirer des leçons du beau film japonais *La Porte de l'Enfer*. La les couleurs atteignent réellement leur but. Je crois que les Japonais considèrent ce film comme une œuvre naturaliste : une reconstitution historique, mais pourtant naturaliste. A nos yeux son style tend à l'abstrait. Il n'y a qu'une seule scène où perce le pur naturalisme, celle du tournoi dans la vaste plaine. Pendant quelques minutes, le style est brisé, bien que nous oublions rapidement l'impression de malaise que nous procure cette scène.

Les couleurs de *La Porte de l'Enfer* ont incontestablement été choisies suivant un plan soigneusement concerté. Ce film nous apprend beaucoup sur les couleurs chaudes et froides, sur l'usage d'une profonde simplification. Il devrait encourager les metteurs en scène occidentaux à user de la couleur avec plus de discernement, avec une hardiesse et une imagination plus grandes.

Pour l'instant, nous avançons à pas de loup. Nous osons quelques nuances pastel, rose et bleu clair, pour faire preuve de notre bon goût. Mais, pour atteindre au film abstrait, le goût sera loin d'être suffisant. L'intuition artistique et le courage sont nécessaires pour choisir et juxtaposer des couleurs contrastées, pour entretenir le ressort dramatique et psychologique d'un film. C'est la couleur qui peut le plus en faveur d'un renouvellement artistique du cinéma, et il est regrettable qu'après vingt ans de couleur on ne puisse évoquer que trois ou quatre films qui soient le fruit d'une expérience esthétique. Et le meilleur nous vient du Japon. Nous avons à apprendre quelque chose des Japonais.

Il y a un autre facteur qui mérite d'être mentionné. Sans doute, la photographie suppose-t-elle une perspective atmosphérique ; lumière et ombre se fondent à l'arrière-plan. Ce peut être une bonne idée, pour obtenir une abstraction intéressante, que d'éliminer délibérément cette perspective atmosphérique, d'abandonner les effets de profondeur ou de distance les plus recherchés.

Mais, au lieu de cela, on devrait tenter une construction d'image entièrement neuve, disposer les surfaces colorées de manière à former une seule grande surface bariolée. On devrait supprimer les notions de premier plan, plan moyen et arrière-plan. Il est fort possible que de remarquables effets esthétiques puissent être obtenus de cette manière.

Abstraction peut sonner aux oreilles des gens de cinéma comme un vilain mot. Mais mon seul désir est de montrer qu'il existe un monde au-delà du naturalisme terne et ennuyeux, le monde de l'imagination. Il est certain que la transformation doit se faire, sans que le metteur en scène perde son contrôle sur le monde de la réalité. Sa réalité remodelée doit toujours rester quelque chose que le public puisse reconnaître et à laquelle il puisse croire. Il importe que les premières étapes vers l'abstraction soient franchies avec tact et discrétion. On ne doit pas choquer les gens, mais les guider doucement vers de nouvelles routes.

L'essai se révèle-t-il heureux que d'énormes perspectives s'ouvrent. Il se peut que le cinéma ne soit jamais à trois dimensions, mais par les voies de l'abstraction il devient possible d'y introduire une quatrième et une cinquième dimensions.

Un mot sur les acteurs. Quiconque a vu mes films — les bons — saura quelle importance j'attache au visage de l'homme. C'est une terre que l'on n'est jamais las d'explorer. Il n'y a pas de plus noble expérience, dans un studio, que d'enregistrer l'expression d'un visage sensible à la mystérieuse force de l'inspiration. Le voir animé de l'intérieur, et se changeant en poésie.

Carl Th. DREYER.

(Traduit de l'anglais par Charles BITSCH. Reproduit avec les autorisations de SIGHT AND SOUND et de Carl Th. Dreyer.)



Gerda Nielsen et Ejner Federspiel dans *Ordet.*

RÉALISME ET IRRÉEL CHEZ DREYER

par Lotte H. Eisner

Nous avons eu au cours du dernier festival de Venise, l'occasion de revoir les premières œuvres de Dreyer. Leur style est déjà marqué de ce mélange de réalisme et de goût pour l'irréel que nous retrouvons comme un leit-motiv dans tous les films ultérieurs. *Le Président* tourné en 1920 ne se distingue guère des mélodrames naturalistes de l'époque. C'est un film curieusement sec où manque l'amour scandinave des éclairages doux. Mais à le regarder de près, apparaît déjà dans la composition savante des images, le sens de la beauté formelle qui hantera toujours Dreyer.

La Quatrième Alliance de Dame Marguerite qui date de la même année est au contraire empreint d'un humour succulent et insolite. Dreyer n'aime pas beaucoup à parler de ses films antérieurs à *Jeanne d'Arc*, *Michael* excepté. Celui-ci semble trop burlesque, loin de lui. Pourtant dans cette histoire d'un jeune candidat en théologie qui trahit son amour en épousant la vieille et riche veuve du dernier pasteur, le caractère vil et mou du jeune arriviste est traité avec la sévérité d'un moraliste protestant. Mais ici le bonheur du jeune couple est racheté au prix du remords. Nous sommes encore loin de l'implacabilité de *Jour de Colère*.

Dans la *Quatrième Alliance* déjà le style de Dreyer est doué de toutes ses caractéristiques : son sens de la composition, de l'équilibre des valeurs, sa manière de faire vibrer à travers une gamme de gris divers les noirs et les blancs, comme de véritables couleurs, d'estomper ou de rendre lumineux et chauds les éclairages des intérieurs. Est-ce parce que ce film fut produit en Suède et non au Danemark que Dreyer, ici, nous rappelle parfois Sjostroem ? Et cet humour inhabituel l'a-t-il appris chez Stiller ?

Cet humour teinte encore la mélancolie du *Maître du Logis*. Toute la maîtrise de Dreyer apparaît dans ce *Kammerspiel* si loin du tragique forcé de la *Nuit de la Saint-Sylvestre*. Un clair-obscur aéré fleurit dans les intérieurs. La joie ou la douleur tour à tour éclaircissent et obscurcissent les visages, donnent une résonnance aux gestes et aux mouvements pleins de lenteur, ôtant à cette histoire de tous les jours son caractère naturaliste. En ce sens le *Maître du Logis* préfigure *Ordet* où les petits incidents de la vie quotidienne sont empreints également d'une grandeur solennelle.

Les Feuilles Arrachées du Livre de Satan (1921) condamne à la fois les excès de l'Inquisition et ceux des révolutions française et russe. L'influence du Griffith d'*Intolérance* est manifeste et la comparaison n'est pas en faveur de Dreyer. Pourtant il a su éviter le chromo dans l'épisode de Jésus. Ce ne sont pas seulement les éclairages étudiés, les contours auréolés des têtes, la lumière doucement diffusée qui sauvent cette séquence du ridicule auquel semblait la condamner les fausses barbes dont sont affublés les personnages. Elle nous donne l'avant-goût du procédé utilisé plus tard dans la *Passion de Jeanne d'Arc* : utilisation des têtes en gros plan et des visages fortement burinés. Les scènes de groupe au contraire sont repoussées à l'arrière-plan et cet éloignement confère à la Cène par exemple l'allure héroïque d'une fresque ancienne.

L'épisode de l'Inquisition annonce déjà *Jour de Colère*, mais les deux autres, celui de la Révolution française et le dernier qui se passe en Finlande n'ont pas su éviter la caricature débraillée. Inutile de s'arrêter à la *Passion de Jeanne d'Arc* son chef-d'œuvre. Structure de l'image et structure du récit s'amalgament de façon merveilleuse. Dreyer a appris l'art d'exprimer toute l'action par le seul moyen de visages en gros plan. Il sait rendre intérieure sa

vision sans tomber dans le symbolisme, aller au-delà des apparences visibles tout en restant humain. Lorsque *Vampyr* parut en 1932 sur les écrans, nous avons eu du mal à faire comprendre à un public déconcerté toute la portée et la sauvage poésie d'une œuvre digne de succéder à *Nosferatu* de Murnau. Elle est baignée d'une atmosphère dont seul le cinéma peut exprimer toute la magie : impossible pour le théâtre d'évoquer ainsi l'angoisse du crépuscule et des espaces brumeux, de donner aux formes ce flou propre à un monde de cauchemar.

Il y a chez Dreyer un curieux mélange d'homme d'affaires (il est directeur d'un grand cinéma) et de rêveur, d'halluciné hanté par les monstres. Le Satan des *Feuilles Arrachées* à quelque chose de noble, de fier et de mélancolique : c'est Lucifer l'ange déchu. Où est la frontière entre le bien et le mal, le rêve et la réalité ? Dreyer se cantonne dans une zone intermédiaire où les créatures humaines et démoniaques se consument dans la tristesse, sans oser faire un choix définitif. Son œuvre est un chemin de croix dont *Dies Irae* n'est qu'une station douloureuse, et seul le miracle d'*Ordet* fait luire l'espoir d'une rédemption.

Quelques documentaires s'intègrent sans la briser dans le cours de cette ligne cohérente.

Dans *Eglise Danoise de Campagne (Landesbykirken,* 1947), Dreyer intercale des scènes jouées pour donner aux architectures anciennes un visage plus humain : mariage, baptême, enterrement, ces phases de la vie sont reconstituées avec un lyrisme et une simplicité émouvante. Mais le plus caractéristique est *Ils attrapèrent le Bac* (1948) histoire d'un jeune couple qui fonce à toute allure à motocyclette et court vers son destin, la mort. C'est dans le réalisme irréel qu'il faut chercher le secret de Dreyer. Un chauffeur de camion qui évoque vaguement la Mort même est la cause de l'accident : la motocyclette ira s'écraser contre le tronc d'un arbre. Toujours la même hantise de la destruction.

Ce conducteur n'est-il pas le cousin lointain du cocher de *Nosferatu* ? Peut-être *Michael* film perdu, jetterait-il quelque lumière supplémentaire sur les liens profonds existant entre Dreyer et Murnau.

Lotte H. EISNER.



Vampyr ou *L'Etrange Aventure de David Gray.*

BIOFILMOGRAPHIE DE CARL TH. DREYER

établie par Charles Bitsch

Carl Theodor Dreyer est né à Copenhague le 3 février 1889. Sa mère, d'origine suédoise, meurt peu de temps après lui avoir donné naissance. Il est adopté par une famille danoise qui lui rappelle constamment qu'il lui doit le toit et le couvert. On lui donne des leçons de piano (gratuites, car la fille de la maison a épousé un musicien) afin qu'il puisse gagner sa vie le plus rapidement possible.

Engagé dans un café de la Store Kongensgade pour charmer les clients par sa musique, il est renvoyé le soir même de ses débuts. Il entre alors à la Compagnie de Télégraphie Store Nordiske comme employé de bureau, mais démoralisé par le spectacle de ceux qui toute leur vie travaillèrent dans cette société, il donne sa démission peu après. Il s'inscrit à la « Jeunesse Emancipée », prend contact avec le Club Universitaire Radical et commence à faire de la critique théâtrale dans des journaux de province. Puis à Copenhague, dans le *Berlingske Tidende*, il assure la rubrique des sports aéronautiques, se passionne un temps pour l'aviation, mais revient au théâtre et à la littérature, dans le *Riget*, puis l'*Extrabladet*.

Alors qu'il écrit dans ce journal, en 1912, la Nordisk Films Kompagni l'engage comme rédacteur de sous-titres, puis comme scénariste, son premier scénario, *Bryggeren Datter*, est réalisé par Rasmus Ottesen. Il pousse la compagnie à acquérir les droits de romans qu'il adapte pour l'écran et écrit des scénarios pour Holger Madsen, Auguste Blom, Robert Dinesen (*Hôtel Paradis* en 1917), etc... Il se met à travailler comme monteur et, en 1918, entreprend au Danemark son premier film, qui sortira deux ans plus tard. Par la suite, il tournera aussi en Norvège, Allemagne et France.



1920. — PRÆSIDENTEN (LE PRÉSIDENT) (Nordisk Films Kompagni, Copenhague).

Sc. : Carl Th. Dreyer, d'après le roman de Karl Emil Franzo.

Ph. : Hans Vaago.

Déc. : Carl Th. Dreyer.

Int. : Halvard Hoff, Elith Pio, Carl Meyer, Jacoba Jessen, Hallander Helleman, Fanny Petersen, Olga Raphael-Linden, Betty Kirkeby, Richard Christensen, Peter Nielsen, Jon Iversen.

1920. — BLADE AF SATANS DAGBOG (FEUILLES DU LIVRE DE SATAN) (Nordisk Films Kompagni, Copenhague).

Sc. : Edgar Hoyer, d'après un roman de Marie Corelli (refait par Carl Th. Dreyer).

Ph. : George Schnéevoigt.

Déc. : Carl Th. Dreyer, avec l'assistance technique de Axel Bruun et Jens G. Lind.

Int. : Helge Nissen dans le rôle de Satan et : 1° LA PALESTINE : Halvard Hoff, Jacob Texière, Erling Hansson, Wenzel Gylche, Wilhelm Jensen. — 2° L'INQUISITION : Hallander Helleman, Ebon Strandin, Johannes Meyer, Nalle Halden. — 3° LA RÉVOLUTION FRANÇAISE : Tenna Kraft, Emma Wiehe, Elith Pio. — 4° LA ROSE ROUGE DE SUOMIS : Carlo Wieth, Clara Pontoppidan, Carl Hillebrandt, Karina Bell.

1920. — PRÆSTEENKEN (LA QUATRIÈME ALLIANCE DE DAME MARGUERITE) (Svensk Filmindustri, Stockholm).

Sc. : Carl Th. Dreyer, d'après la nouvelle de Kristofer Janson.

Ph. : George Schnéevoigt.

Déc. : tourné entièrement en extérieurs et décors réels en Norvège.

Int. : Hildur Carlberg, Einar Röd, Greta Almroth, Olav Aukrust, Kurt Welin, Emile Helsengreen, Mathilde Mielsen, Lorentz Thyholt.

1922. — ELSKER HVERANDRE (AIMEZ-VOUS LES UNS LES AUTRES) (Primusfilm, Berlin).

Sc. : Carl Th. Dreyer, d'après le roman « Die Gezeichneten » de Aage Madelung.

Ph. : Friedrich Weinmann.

Déc. : Jens G. Lind.

Conseil. artist. : Professeur Krol et Victor Aden.

Int. : Comtesse Polina Piekowska, Wladimir Gajdarow, Torleiff Reiss, Richard Boleslawsky, Duwan, Johannes Meyer.

1922. — DER VAR ENGANG (IL ÉTAIT UNE FOIS...) (Sophus Madsen, Copenhague).

Sc. : Carl Th. Dreyer et Palle Rosenkrantz, d'après la pièce de Holger Drachmann.

Ph. : George Schéevoigt.

Déc. : Jens G. Lind.

Int. : Clara Pontoppidan, Svend Methling, Peter Jerndorff, H. Ahnfeldt-Ronne, Karen Poulsen, Gerda Madsen, Schioler-Linck, Torben Meyer, Musse Scheel.

1924. — MIKAEL (MICHAEL) (Decla Bioscop pour Ufa, Pommer-Production, Berlin).

Sc. : Carl Th. Dreyer, d'après le roman de Herman Bang.

Ph. : Karl Freund et Rudolf Maté pour les extérieurs.

Déc. : Hugo Häring.

Int. : Benjamin Christensen, Walter Slezak, Nora Gregor, Grete Mosheim, Robert Garrison.

1925. — DU SKAL AERE DIN HUSTRU (LE MAITRE DU LOGIS) (Palladium, Copenhague).

Sc. : Carl Th. Dreyer et Svend Rindom, d'après la pièce « Tyrannens Fald » de Svend Rindom.

Ph : George Schnéevoigt.

Déc. : Carl Th. Dreyer.

Int. : Johannes Meyer, Astrid Holm, Karin Mellemose, Mathilde Nielsen.

1926. — GLOMSDALSBRUDEN (LA FIANÇÉE DE GLOMSDAL ou LE VOYAGE DANS LE CIEL) (Victoria-Film, Oslo).

Sc. : improvisé par Dreyer d'après la nouvelle de Jacob Breda Bull.

Ph. : Einar Olsen.

Int. : Stub Wiberg, Tove Tellback, Harald Stormoen, Einar Sissener.

1928. — LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Société Générale de Films, Paris).

Sc. : Carl Th. Dreyer, d'après le roman de Joseph Delteil.

Ph. : Rudolf Maté.

Déc. : Herman Warm et Jean Hugo.

Cost. : Valentine Hugo.

Conseill. hist. : Pierre Champion.

Assist. réal. : Paul La Cour et Ralf Holm.

Int. : Marie Falconetti, Eugène Silvain, Antonin Artaud, Michel Simon, Maurice Schutz, Jean d'Yd, André Berley, Ravet, A. Curville, Mihalesco, R. Narlay, Henry Maillard, Léo Larive, Henry Gaultier, Paul Jorge.

En 1952, réédition par GAUMONT avec un commentaire musical de Vivaldi, T. Albinoni et J.-S. Bach, réglé par Edgar Bischoff.

1932. — VAMPYR ou L'ETRANGE AVENTURE DE DAVID GRAY (Carl Th. Dreyer).

Sc. : Carl Th. Dreyer et Christen Jul, d'après la nouvelle « In a Glass Darkly » de Sheridan le Fanu.

Ph. : Rudolf Maté.

Déc. : tourné entièrement en extérieurs et décors réels en France.

Mus. : Wolfgang Zeller.

Int. : Julian West (ou Baron Nicolas de Gunzburg, qui finança le film), Henriette Gérard, Jean Hieronimko, Maurice Schutz, Rena Mandel, Sybille Schmitz, Albert Bras, N. Babanini.

Dreyer va ensuite en Angleterre, travaille un temps avec John Grierson, puis s'embarque pour l'Afrique du Nord, un producteur français lui ayant proposé d'y faire un film; il se trouve là-bas sans argent et ses lettres restent sans réponse. Il revient donc à Copenhague, reprend son ancien métier de journaliste (rubrique quotidienne des tribunaux). Mogens Skot-Hansen lui commande un court métrage sur les filles-mères et, en 1942, Dreyer met en scène *L'Eau dans le Pays*, un autre court métrage qui, interdit par la censure, ne sortira jamais.

1943. — VREDENS DAG — DIES IRAE (JOUR DE COLÈRE) (Palladium, Copenhague).

Sc. : Carl Th. Dreyer, Mogens Skot-Hansen et Poul Knudsen, d'après la pièce « Anne Pedersdotter » de Wiers Jensen.

Ph. : Carl Andersson.

Déc. : Erik Aaes et Lis Fribert.

Cost. : K. Sandt Jensen, Olga Thomsen et Lis Fribert.

Mus. : Poul Schierbeck.

Conseil. hist. : Kaj Uldall.

Mont. : Edith Schlussel et Anne-Marie Petersen.

Int. : Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neeiendam, Preben Lerdorff, Anna Svierkier, Albert Hoeberg, Olaf Ussing.

1945. — TVA MANNISKOR (DEUX ETRES) (Svensk Filmindustri, Stockholm).

Sc. : Carl Th. Dreyer, en collaboration avec Martin Glanner, d'après la pièce « Attentat » de W.O. Somin.

Ph. : Gunnar Fischer.

Déc. : Nils Svenwall.

Mus. : Lars-Erik Larsson, dirigée par Erik Tuxen.

Mont. : Carl Th. Dreyer et Edvin Hammarberg.

Int. : Georg Rydeberg, Wanda Rothgardt.

Prod. : Hugo Bolander

Après la Libération en mai 1945, Dreyer prend une part active à la production de courts métrages danois. En 1947, c'est *L'Eglise Danoise de Campagne* (*Landesbykirken*), avec Preben Frank comme chef-opérateur ; la même année, il écrit le scénario du *Septième Age*, réalisé par Torben Anton Svendsen et en 1948, celui de *Ils attrapèrent le Bac* (*De Naaede Faergen*), d'après une nouvelle de Johannes V. Jensen, réalisé par Jorgen Ross. En 1949 : un court métrage sur le sculpteur Thorvaldsen (*Ph. : Preben Frank*) ; un film de montage, *L'Enfance de la Radio* ; une étude sur le Storstromsbroen, le plus long pont du Danemark ; *Un Château dans le Château*, film sur les vestiges du vieux château de Krogen, etc.

1955. — ORDET (ORDET) (Palladium, Copenhague).

Sc. : Carl Th. Dreyer, d'après la pièce de Kaj Munk.

Ph. : Henning Bendsten.

Déc. : Erik Aaes.

Mus. : Poul Schierbeck.

Mont. : Edith Schlussel.

Int. : Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Gay Kristiansen, Birgitte Federspiel, Ann Elisabeth, Susanne Ove Rud, Ejner Federspiel, Sylvia Eckhausen, Gerda Nielsen, Henry Skjaer.



Lisbeth Movin et Preben Lerdorff dans *Vredens Dag - Dies Irae* (*Jour de Colère*).

LE CINÉMA HONGROIS
SUR LE CHEMIN DE LA LIBERTÉ

par Louis Marcorelles

Peut-on décemment, aujourd'hui, parler du cinéma hongrois, alors que l'actualité galope tragiquement en avant de toutes les gloses et de toutes les généralisations ?

Les lignes suivantes, écrites avant même le début de l'insurrection de Budapest, traduisent fidèlement un certain climat de fièvre critique entrevu lors d'un séjour de trois semaines, en août dernier, sur les rives du Danube. Séjour dont la leçon primordiale demeure : en dépit des différences idéologiques il est toujours possible de trouver un langage commun entre honnêtes gens. Nourris de culture française, admirateurs passionnés de notre littérature, de notre théâtre, de notre peinture les intellectuels hongrois luttaient pour avoir le droit d'aimer Matisse, Rouault, Camus, Faulkner, Hemingway.

L. M. *(8 novembre 1956.)*



A peine remise des terribles convulsions politiques qui l'agitèrent entre 1949 et 1953, la Hongrie aujourd'hui s'essaie lentement à s'éveiller à une certaine forme de liberté. Quand vous discutez, en toute franchise d'ailleurs, sur les erreurs passées et les injustices commises à l'époque du stalinisme triomphant, et que vous demandez où a commencé de se manifester « la nouvelle ligne », on vous répond invariablement : « dans notre cinéma ! »

A la veille de la guerre de 1939, le cinéma hongrois produisait bon an mal an dans les quatre-vingts films, rapidement tournés, sans prétentions artistiques. Mais Félix Mariassy, un des meilleurs réalisateurs actuels, admet volontiers que cette expérience ne fut pas inutile. Il est bon de savoir travailler vite et bon marché. Après la guerre et jusqu'en 1948 la production, seminationalisée, se partage entre les quatre principaux partis politiques qui dirigent alors les destinées du pays : communistes, socialistes, agrariens et paysans. Après la prise du pouvoir par les communistes, la production est concentrée exclusivement entre les mains du parti unique. Une stricte censure politique s'exerce du sommet, qui n'admet guère la fantaisie et les écarts de langage. Un jeune metteur scène de 23 ans, Karoly Makk, se voit confier, en guise d'examen de sortie de l'Ecole du Cinéma, la réalisation d'un grand film sur les pionniers, l'équivalent communiste de nos boys-scouts. Le malheur veut que les gosses qui ne sont pas encore pionniers et jouent au traditionnel jeu des Indiens paraissent bien plus sympathiques et vivants que les pauvres pionniers. Résultat : le film est arrêté à deux jours de la fin du tournage, et le jeune metteur en scène, pour assurer sa subsistance, n'a d'autre ressource pendant six mois que d'aller conduire un tracteur à la campagne. « Excellente cure de vie au grand air ! », m'assure Karoly Makk, aujourd'hui de retour dans les studios et un des plus grands espoirs du cinéma hongrois.



Ernest Szabo dans le nouveau film de Zoltan Fabri :
Monsieur Hannibal.

Cette censure insidieuse va jusqu'à changer le montage de films étrangers importés, comme par exemple *Voleur de bicyclette*, de Vittorio de Sica, auquel est rajoutée une fin postiche : le film ne s'achève plus sur l'image du père et du fils réconciliés se perdant dans la foule, mais sur un menaçant défilé de chômeurs, symbole des luttes à venir. Jusqu'à ces derniers mois une vieille dame fort puritaine défendait les droits du plus strict conformisme moral. Par exemple dans le charmant film de Felix Mariassy, *Petit bock de blonde*, présenté avec grand succès au dernier Festival de Karlovy Vary, cette sœur hongroise de notre Anastasie exigea la suppression d'une scène montrant le timide jeune héros du film s'ébattant au bord de l'eau près de sa bien-aimée en bikini et plongeant brusquement pour cacher sa rougeur montante devant la soudaine découverte de son attraction sexuelle pour la jeune fille « Un héros positif, expliquait la respectable dame, ne saurait se laisser aller à de pareils débordements ! » Et pour la même raison, une modification avait été introduite dans le scénario original, supprimant toute indication que nos deux jeunes gens avaient eu une liaison avant même d'être mariés. Comme me le disait, en souriant Judith Mariassy, femme du réalisateur Felix Mariassy et scénariste du *Petit bock de blonde* : « La morale socialiste est parfois la plus pudibonde du monde ! Mais, précise Mme Mariassy, ce genre de mesquinerie, encore fréquente il y a un an, est désormais du passé. La détente politique comme les succès de notre cinéma aux Festivals internationaux ont forcé la main aux plus intolérants. »

Un critère qui ne trompe pas : la Hongrie est peut-être le seul pays de démocratie populaire où les films indigènes fassent le maximum de recette devant les films étrangers, français ou italiens. Sur une consommation annuelle de 150 films, le cinéma soviétique ne fournit guère plus d'une vingtaine de films, projetés dans l'ensemble avec un succès plutôt moyen. Tout le monde s'accorde à reconnaître le marasme présent de la production soviétique, et le grand public demande avant tout du divertissement. Son affection va par exemple aux aventures romantiques de Gérard Philipe dans *Le rouge et le noir* ou aux démêlés du couple Vittorio de Sica et Gina Lollobrigida dans *Pain, amour et fantaisie*. Plus de nouveau film américain depuis la dissolution de la MOPEX en 1949, sauf *The little fugitive*. La cinématographie hongroise est prête à renouer les relations commerciales avec Hollywood, et achèterait volontiers une vingtaine de films par an, mais à condition qu'on lui laisse le choix entier des films à importer. « Elle se refuse, m'explique un responsable, à se laisser submerger par un dumping de films policiers, de westerns ou de Tarzans, comme c'est aujourd'hui fâcheusement le cas



L'Amère Vérité, de Zoltan Varkonyi, s'en prend à l'incurie de certains responsables du parti et a pour héros un ancien prisonnier qui a la fin du film retourne en prison pour avoir voulu défendre ce qu'il jugeait être la vérité.

en Yougoslavie. » Par contre, par le biais de son film anglais *L'Homme aux Millions* doublé en hongrois, Gregory Peck a déjà conquis dans les cœurs féminins une place de choix.

La Hongrie produit actuellement douze films, cette production devant être portée dans les années qui viennent à vingt films. Les cinéastes hongrois travaillent encore dans les mêmes studios où débutèrent Alexander Korda et Michael Curtiz au temps du muet. Avec un équipement assez rudimentaire, cinq caméras de prises de vues remontant à avant 1939, deux systèmes d'enregistrement magnétique, un studio principal avec quatre plateaux à Pest, un studio secondaire avec deux petits plateaux à Buda (celui-là même qui vit les tout premiers pas du cinéma hongrois comme de Michael Curtiz), les Hongrois dament pourtant aujourd'hui largement le pion à leurs voisins tchèques dotés des studios les plus modernes d'Europe, et pour la qualité du simple travail technique n'ont rien à envier aux Anglais ou aux Français. Pour nous Occidentaux, le cinéma hongrois a le grand avantage de parler, cinématographiquement, la langue même à laquelle nous sommes habitués à Hollywood comme à Londres ou à Paris. Le son est toujours enregistré directement à la prise de vue, à l'opposé des Italiens. Le montage peut être considéré comme supérieur non seulement à ce qui se fait en Russie, mais aussi à la pratique courante en France comme en Italie. On songe plus d'une fois au « fini hollywoodien ». A Budapest on aime raconter des histoires et les bien raconter. Et on rappelle aussi volontiers le souvenir de tels grands réalisateurs d'ascendance hongroise émigrés en Amérique, qui illustrèrent ou illustrent encore le cinéma hollywoodien : feu Ernst Lubitsch, George Cukor.

Et de fait c'est la même délicatesse dans le choix du détail, le même goût du travail raffiné, la même virtuosité narrative, qu'on retrouve dans les meilleurs des jeunes réalisateurs hongrois d'aujourd'hui : Zoltan Fabri, le « wonder boy » du cinéma nouveau, 38 ans, déjà responsable d'un film dont il fut beaucoup parlé au dernier festival de Cannes, *Körhinta*, et qui vient d'achever un nouveau film très différent de style et d'inspiration, *M. Hannibal*, peinture d'un petit professeur de latin soudain promu aux honneurs officiels puis victime de la populace ; Karoly Makk, 30 ans, à qui l'on doit déjà une excellente comédie d'époque *Liliomfi* et un drame social très finement observé *Salle d'hôpital N° 9;* Félix Mariassy, 37 ans, auteur d'un remarquable film intimiste, *Printemps à Budapest;* Zoltan Varkonyi, également moins de quarante ans, auteur célèbre de Budapest, tempérament brouillon, impétueux, qui achève un

film dont on peut beaucoup attendre. *L'Amère Verite*, où pour la première fois dans une démocratie populaire est soulevé le problème des déportés et des victimes de la tyrannie policière. Varkonyi s'est fait une spécialite de travailler rapidement, tournant en général dans les délais plus courts que ceux prevus par le devis. Quand un film est ainsi achevé avant terme, les techniciens et collaborateurs du film se partagent l'argent non employé. Méthode acceptable dans le cas d'un homme de talent comme Varkonyi, mais qui offre l'incontestable danger, avec des réalisateurs peu scrupuleux, de devenir une prime à la médiocrité. Il est probable que cette clause sera bientôt supprimée.

Le prix de revient moyen d'un film est de 2.500.000 à 5 ou 6 millions de florins, sur la base de quinze francs environ pour un florin au change touristique.

Chaque metteur en scène tourne en moyenne un film par an. Il bénéficie en outre d'un salaire fixe de 3.500 florins par mois, qu'il travaille ou non. Un grand film dont le tournage s'echelonne sur trois mois, lui rapporte, en incluant les diverses primes, dans les 60.000 florins. En ajoutant à cette somme son salaire mensuel, il peut se faire dans l'année presque 100.000 florins. Il lui est difficile pour l'instant, avec cet argent, de s'acheter par exemple une voiture, pour la bonne raison que la Hongrie n'en produit pas et que les importations sont limitées : un jeune qui sort de l'Ecole du Cinema, où il aura étudié pendant cinq ans s'il veut faire de la mise en scene, debutera au studio avec un salaire de 1.200 florins. Après son premier court métrage son fixe passera à 2.500 florins. Il lui faudra avoir fait un grand film pour avoir droit aux 3.500 florins mensuels. Aujourd'hui la tendance semble être de faire largement confiance aux jeunes, et la censure politique se relâchant considérablement, les perspectives offertes aux moins de trente ans paraissent nettement plus brillantes qu'à l'Ouest, la question étant de savoir si cette belle euphorie libérale durera longtemps.

Artistiquement le cinéma hongrois semble parti aujourd'hui pour succéder aux cinéma italien et japonais comme révélation majeure de cette apres guerre. Evoluant dans un climat de ferveur creatrice qui évoque un peu Hollywood à ses débuts, désireux de tout critiquer et de dire toute la verite sur l'homme comme sur la société, rejetant l'hypocrisie comme la propagande, il peut espérer très bientôt s'imposer sur les écrans occidentaux.

Louis MARCORELLES (*27 septembre 1956.*)



Eva Ruttkai et Ivan Darvas, les deux plus grandes vedettes du cinéma hongrois, sont réunis dans le nouveau film de Karoly Makk : *Pari de football.*

A propos du montage

I

DÉGRADATION D'UN ART : LE MONTAGE

par Henri Colpi

Comme l'on sait, le moyen fondamental — et d'ailleurs unique — par lequel le cinéma a été capable d'atteindre à un aussi haut degré d'efficacité, c'est le montage.

L'amélioration du montage, en tant que moyen essentiel de produire un effet, est l'indiscutable axiome sur lequel a été basé le développement du cinéma.



Le manifeste Eisenstein-Alexandrov-Poudovkine se penchait en 1929 sur le bouleversement apporté par le son et s'efforçait de sauvegarder le montage par la théorie du contrepoint. En fait, la piste sonore devait frapper durement cet *art que possède en propre le cinéma.*

Et pourtant, le montage n'avait alors guère plus d'une dizaine d'années d'existence ! Lorsque les frères Lumière tournèrent leurs premières bandes, ils postèrent leur caméra devant la sortie de leurs usines à Lyon ou devant l'arrivée du train en gare. La manivelle était actionnée jusqu'à épuisement du rouleau de pellicule. De même pour le déjeuner de bébé. Imaginaient-ils une scène comique ? L'arroseur arrosait et était arrosé dans le laps de temps d'un rouleau, soit d'une trentaine de mètres, une minute.

Mais que le scénario soit doté d'une relative complexité, qu'il se déroule en deux ou plusieurs lieux, et l'immobilité de la caméra n'allait plus être prisonnière du *rouleau*. Cet embryon de découpage (1) exigeait la première apparition des ciseaux et de la colle : il fallait bien raccorder des vues enregistrées en divers endroits et sur des bobines différentes.

Le Duc de Guise périt assassiné sous le regard imperturbable de l'objectif. Les promoteurs du film d'art n'avaient pas encore découvert les rudiments de la syntaxe cinématographique. Bientôt, l'utilisation du gros plan et du plan d'ensemble, l'alternance de prises de vues rapprochées ou éloignées impliquèrent l'intervention du montage. Il ne s'agissait plus seulement de raccorder deux scènes, mais de jauger la durée de chaque plan, d'en peser la valeur dramatique, d'accorder à chaque plan une longueur adéquate déterminée à la fois par sa résonance propre et par son efficience dans l'action — voire par le rythme général du film.

Rythme : le grand mot est lâché. Mot magique, mot-sésame du cinéma tant artistique que commercial. Un film raté présente automatiquement des déficiences de rythme. Si un film paraît long, c'est qu'il manque de rythme. En revanche, un bon film possède du rythme, un film alerte et bien mené est un film bien rythmé. Il y a le rythme rapide de la comédie, le rythme posé de Carné ou de Ford, le rythme lent de Dreyer. Quant à définir le substantif « rythme », une longue étude n'y suffirait point. Le Larousse ne nous est d'aucun secours en l'occurrence. Mieux vaut nous référer à l'étymologie grecque : nombre, cadence. Le rythme d'un film, c'est sa cadence, sa démarche, qu'elle relève de l'*allegro*, du *moderato* ou de l'*andante*. Chaque film réclame

(1) Les profanes confondent souvent découpage et montage. Il est vrai que le terme « découpage » comporte l'idée de coupe, de fractionnement du scénario.

son allure personnelle, mais ne cherchez pas trop avant de lois exactes à la cadence cinématographique. La rigueur scientifique ou les calculs mathématiques échouent devant la sensation : on ressent un rythme, c'est affaire d'impression.

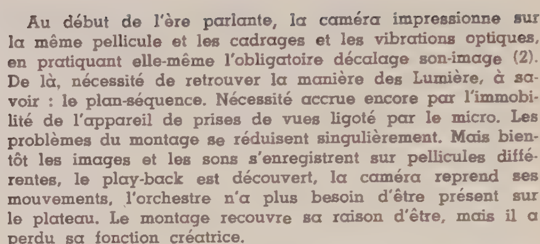
La notion du rythme a pénétré le septième art du jour où il a annexé le mouvement : mobilité de l'appareil, actions parallèles telles que les chevauchées, remous des passions. Du jour surtout où il a annexé la musique. En 1920, une locomotive s'élance sur la voie ferrée, son conducteur est pris de folie, la vitesse augmente, une course effrénée se déroule. Le rail, le compteur, l'homme, le foyer, le ballast. Les vues deviennent de plus en plus brèves. Le crescendo parvient à un maximum d'intensité. Les plans se réduisent à quelques images, à une fraction de seconde. Puis, les plans s'allongent progressivement, le decrescendo se résout dans l'arrêt de la machine. On perçoit aisément dans l'effet cinématographique de *La Roue* un rapport étroit avec le rythme musical. D'ailleurs « Pacific 231 » de Honegger n'est-il pas construit d'une manière analogue ?

Dans une véritable gymnastique des ciseaux, Abel Gance venait d'accréditer l'idée de montage que le cinéma soviétique devait porter à la hauteur d'une institution. L'escalier d'Odessa ou la séquence de l'écrémeuse présentaient des longueurs de plan nettement voulues. Le chronomètre et le métronome hantent la salle de montage qui devient alors l'officine, presque le laboratoire, où l'art muet élabore les œuvres de son âge d'or.

Survient l'électricité, flanquée de la lampe triode, épaulée par l'enregistrement photographique. La voix du crooner Al Jolson bouleverse l'art et l'industrie cinématographique. Style et méthodes évoluent. Le montage, en raison de la complexité nouvelle de la manipulation due à la piste sonore, échappe au seul réalisateur pour être confié à un technicien spécialisé. L'image n'est plus reine, le son impose ses contraintes.



Dossier secret, d'Orson Welles : à titre indicatif, la gamme des cadrages utilisés par les réalisateurs comprend Plan d'Ensemble, Demi-Ensemble, Plan Moyen, Plan Américain, Premier Plan, Gros Plan. Hollywood, quant à lui, évolue également du Long Shot au Big Shot, mais préfère définir le cadrage par les personnages : *Three-Shot, Two-Shot.*



Au début de l'ère parlante, la caméra impressionne sur la même pellicule et les cadrages et les vibrations optiques, en pratiquant elle-même l'obligatoire décalage son-image (2). De là, nécessité de retrouver la manière des Lumière, à savoir : le plan-séquence. Nécessité accrue encore par l'immobilité de l'appareil de prises de vues ligoté par le micro. Les problèmes du montage se réduisent singulièrement. Mais bientôt les images et les sons s'enregistrent sur pellicules différentes, le play-back est découvert, la caméra reprend ses mouvements, l'orchestre n'a plus besoin d'être présent sur le plateau. Le montage recouvre sa raison d'être, mais il a perdu sa fonction créatrice.

Cette fonction créatrice du montage, Koulechov l'avait démontrée par son expérience demeurée célèbre d'un identique gros plan d'Ivan Mosjoukine accolé à trois vues différentes : le désir, la haine et la gloutonnerie étaient parfaitement exprimées par le comédien, en vérité impassible, devant une femme nue, puis devant un homme assassiné, enfin devant une table de festin. C'était le rapport des images entre elles qui dégageait la signification et l'émotion. Le montage pouvait ainsi créer des effets. Il a pratiquement perdu ce pouvoir aujourd'hui. La parole explique tout, s'adjuge le rôle émotionnel, détient la fonction narrative. La caméra ne tente plus de faire parler les objets ou les regards, elle s'attache à cerner l'acteur qui dit son texte, elle s'aggrippe à lui. Le sacro-saint rythme n'est plus donné extérieurement par le montage, mais intérieurement par le jeu et la mise en scène. Le rythme interne de l'image a pris le pas sur le rythme externe assuré par le monteur (3) à qui il ne reste qu'à obéir à ce rythme interne en opérant des raccords souples, exacts, dans le style de la réalisation. A cadence lente, coupes larges et respirations. A cadence rapide, coupes sèches, comme par exemple dans le *Monsieur Arkadin-Dossier Secret* d'Orson Welles, le film à l'allure la plus endiablée, la plus suffocante, qu'on ait vue depuis longtemps.

En bref, depuis l'avènement du son, il n'est plus question de construire un film au montage. Les ciseaux rencontrent une limitation farouche imposée par l'intrigue et le dialogue. Le découpage technique est devenu une sorte de pré-montage. La longueur d'un plan n'est plus laissée à l'appréciation, elle est dictée sur le texte. On se rejette sur le champ-contrechamp pour multiplier les plans, hâcher la pellicule, « varier » comme disent les cinéastes. Et voici qu'à partir de 1940 la

(2) Sur les copies d'exploitation des films, comme sur les enregistrements synchrones par caméra audio-visuelle, le son est décalé par rapport à son image correspondante : le défilement des images est en effet intermittent, alors que celui des vibrations est continu ; le décalage entre la fenêtre de projection et le lecteur sonore est de l'ordre de 21 images.

(3) Le montage a longtemps été considéré comme un métier féminin, en raison, sans doute, du maniement d'une paire de ciseaux. L'esprit et d'analyse et de synthèse qu'il exige s'accommode aussi bien de la femme que de l'homme. Les coups de collier que souvent il requiert réclament une certaine virilité. Toujours est-il que le nombre de monteurs est en constante augmentation.

Le Mystère Picasso, de Clouzot : quelques cadrages de la séquence jouée du film, dans l'ordre du montage.

profondeur de champ, redécouverte, ressuscite le plan long, revalorise le plan-séquence et amoindrit à nouveau le rôle de la coupe. La couleur s'implante et déclare ne guère priser les vues trop fugitives. L'écran s'élargit et le cinémascope avoue sa prédilection pour le cadrage qui se prolonge. Le cinérama enfin témoigne son efficience dans un champ quasi définitif. Quant à *La Corde*, le film était conçu en un seul plan !...

Que devient donc dans cette tourmente le travail de montage ? L'occupation d'une salle, la présence d'une moritone (4), l'utilisation d'une presse (5), ne se justifient-elles plus ? Que si, bien sûr. Le carcan de la logique narrative et l'impératif des paroles commandent sans discussion l'ordre de succession des plans et leur durée, interdisent la liberté de coupe et l'aspect créateur de l'époque muette. Mais, en revanche, pour une bande-images, le monteur doit faire face à trois, quatre, souvent davantage, bandes sonores : dialogue, musique, bruits, ambiances, etc. L'atmosphère auditive du film, obtenue par le mixage est façonnée dans la salle de montage. La stéréophonie avec ses trois ou quatre pistes sonores sur la copie standard demande un surcroît d'efforts aux manipulateurs de colle et de ciseaux.

Le monteur n'est-il donc plus qu'un manuel ? N'exagérons rien. La phrase caractéristique *ça s'arrangera au montage* demeure valable. On ne cesse pas de voir des films qui bien qui mal montés. Par ailleurs, les noms des adroits techniciens de la lame de rasoir (6) sont bien connus. Leur habileté est particulièrement requise lorsque le réalisateur prétend faire confiance aux possibilités du montage en accumulant une somme de pellicule considérable. Tel est le cas de Chaplin par exemple et de ses milliers de mètres de négatif impressionné. Alors, pour une même scène, se présentent diverses constructions : le montage devient classification précise du matériel tourné et problème de choix. Mais d'art du montage, il ne saurait plus être question (7).

Non qu'il ait complètement disparu. Il a cherché refuge dans le court-métrage. Et pour cause : le parent pauvre du cinéma se construit souvent dans la salle de montage. Il n'est pas esclave du dialogue. La longueur des plans n'est pas déerminée par le son. C'est au contraire l'image qui impose sa durée à la musique, aux bruits, au texte.

La fonction créatrice du montage subsiste encore dans le domaine limité du court métrage, domaine illustré par nombres d'œuvres de classe dont la dernière, et l'une des plus hautes, *Nuit et Brouillard*, comporte un montage, dû à Alain Resnais lui-même, digne d'être cité en exemple.

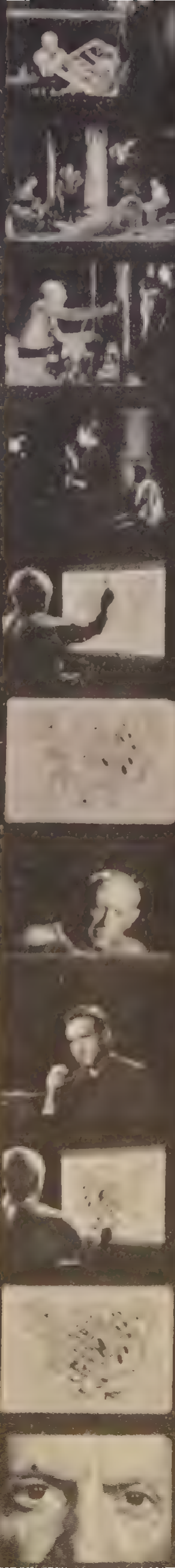
Henri COLPI.

(4) La moritone française a supplanté la moviola américaine dans les salles de montage. L'appareil est destiné à passer et repasser les images et les sons pour rechercher les coupes adéquates.

(5) Presse à coller, ou colleuse.

(6) La lame de rasoir, utilisée pour gratter l'émulsion de la pellicule en vue du collage, est généralement préférée au logique grattoir, sauf en ce qui concerne les travaux minutieux du négatif.

(7) Ce qui ne signifie pas que la salle de montage ne permette plus des trouvailles, des innovations, des traits inventifs.



On aurait pu concevoir, en fonction d'intentions différentes, un autre ordre de montage.

II

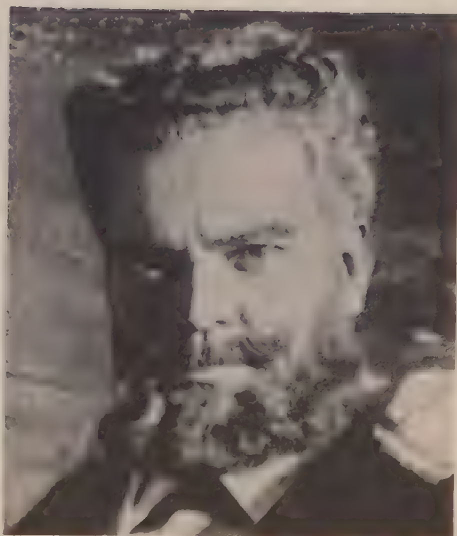
MONTAGE, MON BEAU SOUCI

par Jean-Luc Godard

... On sauvera ça au montage : vraie de James Cruze, Griffith, Stroheim, cette maxime ne l'était déjà presque plus de Murnau, Chaplin, et devient irrémédiablement fausse de tout le parlant. Pourquoi ? Parce que dans un film tel qu'*Octobre* (et plus encore *Que Viva Mexico)* le montage est avant tout le *fin mot* de la mise en scène. On ne sépare pas l'un de l'autre sans danger. Autant vouloir séparer le rythme de la mélodie. *Elena* tout comme *Arkadin* est un modèle de montage parce que chacun dans leur genre modèle de mise en scène... Nous sauverons tout ça au montage : axiome type de producteur, donc. Ce qu'apportera au grand maximum le montage correctement fait d'un film par ailleurs dénué d'intérêt c'est précisément d'abord l'impression d'avoir été mis en scène. Il redonnera au *pris sur le vif* cette grâce éphémère que négligent le snob et l'amateur, ou métamorphosera le hasard en destin. Est-il plus vif éloge de ce que le public tout venant confond à juste titre avec le découpage ?

Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'une cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps. Supposons que vous aperceviez dans la rue une jeune fille qui vous plaise. Vous hésitez à la suivre. Un quart de seconde. Comment rendre cette hésitation ? A la question : « *Comment l'accoster ?* » répondra la mise en scène. Mais pour rendre explicite cette autre question : « *Vais-je l'aimer ?* » force vous est d'accorder de l'importance au quart de seconde pendant lequel elles naissent toutes deux. Il se peut donc que ce ne soit plus à la mise en scène proprement dite d'exprimer avec autant d'exactitude que d'évidence la durée d'une idée, ou son brusque jaillissement en cours de narration, mais que ce soit au montage de le faire. Quand ? Sans jeu de mot, chaque fois que *la situation l'exige,* qu'à l'intérieur du plan un effet de choc demande à prendre la place d'une arabesque, que d'une scène à l'autre la continuité profonde du film impose avec le changement de plan de superposer la description d'un caractère à celle de l'intrigue. On voit par cet exemple que parler mise en scène c'est automatiquement parler encore et déjà montage. Quand des effets de montage l'emporteront en efficacité sur des effets de mise en scène, la beauté de celle-ci s'en trouvera doublée, de son charme l'imprévu dévoilant les secrets par une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à *mettre* une inconnue *en évidence.*

Qui cède à l'attraction du montage cède aussi à la tentation du plan court. Comment ? En faisant du regard la pièce maîtresse de son jeu. Raccorder sur un regard, c'est presque la définition du montage, son ambition suprême en même temps que son assujettissement à la mise en scène. C'est en effet faire ressortir l'âme sous l'esprit, la passion derrière la machination, faire prévaloir le cœur sur l'intelligence en détruisant la notion d'espace au profit de celle du temps. La fameuse séquence des cymbales dans la nouvelle version de *L'Homme qui en savait trop* en est la meilleure preuve. Savoir jusqu'où l'on peut faire durer une scène c'est déjà du montage, de même que se soucier des raccords, fait encore partie des problèmes du tournage. Un film génialement mis en scène donne l'impression d'un simple bout à bout, certes, mais un film génialement monté donne l'impression d'avoir supprimé toute mise en scène. Cinématographiquement parlant, à sujet égal, la bataille d'*Alexandre Newsky* ne le cède en rien à *La Croisière du Navigator.* En somme, donner l'impression de la durée par le mouvement, du gros

Buster Keaton dans *Spite Marriage*, d'Edward Sedgwick, et Orson Welles dans *Dossier Secret, de Monsieur Arkadin*, ont un système pileux équivalent et la même force du regard rivé sur l'objectif.

plan par un plan d'ensemble serait l'un des buts de la mise en scène et l'inverse l'un de ceux du montage. On improvise, on invente devant la moviola comme sur le plateau. Couper un mouvement d'appareil en quatre peut se révéler plus efficace que de le garder tel qu'il a été tourné. Un échange de regard, pour reprendre le même exemple que tout à l'heure, seul un adroit effet de montagne peut l'exprimer avec assez de mordant lorsqu'il le faut. Quand dans « Une Ténébreuse Affaire » de Balzac, Peyrade et Corentin forcent la porte du salon Saint-Cygne, leur premier regard est pour Laurence : « *On t'aura ma petite* » — « *Vous ne saurez rien* ». La fière jeune femme et les espions de Fouché ont deviné d'un seul coup d'œil leur plus mortel ennemi. Ce terrible échange de regard, un simple champ-contre-champ de par sa sobriété même le rendra avec plus de force qu'aucun travelling ou panoramique prémédité. Ce qu'il s'agit de rendre c'est combien de temps durera la lutte puis sur quel terrain va-t-elle se dérouler. Le montage, par conséquent, en même temps qu'il la nie annonce et prépare la mise en scène ; l'un et l'autre sont interdépendants. Mettre en scène c'est machiner, et d'une machination on dira qu'elle est bien ou mal montée.

Voilà pourquoi dire qu'un metteur en scène se doit de superviser de fort près le montage de son film revient à dire que le monteur se doit aussi de quitter l'odeur de la colle et de la pellicule pour la chaleur des projecteurs. Rôdant sur le plateau il verrait exactement sur quoi se porte l'intérêt d'une scène, quels en sont les moments forts ou faibles, ce qui incite à changer de plans, et ne céderait donc pas uniquement pour les couper à la tentation du raccord dans le mouvement, a b c du montage, j'en conviens, mais à la stricte condition de ne point l'utiliser de façon trop mécanique, comme par exemple Marguerite Renoir qui donne souvent l'impression de couper une scène alors qu'elle allait devenir intéressante. Chemin faisant, du monteur ce seront alors les premiers pas de cinéaste.

Jean-Luc GODARD.

III

MONTAGE INTERDIT

par André Bazin

Ballon Rouge et *Une Fée pas comme les autres* sont certes des films qui ne sauraient normalement être critiqués en un même article en dépit de leur rassemblement sur l'affiche. Leur seul commun dénominateur réside dans leur qualité supposée de films pour enfants. Il est d'ordre psychologique, non esthétique. Et même de ce point de vue, si le film de Tourane ravira probablement les moins de 10 ans, celui de Lamorisse à l'instar de *Crin Blanc* est davantage un film d'enfants pour grandes personnes.

Mais ce n'est pas sur ce terrain que je désire me placer pour en parler. Cet article ne sera pas une véritable critique et je n'évoquerai qu'incidemment les qualités artistiques que j'attribue à chacune de ces œuvres. Mon propos sera seulement d'analyser à partir de l'exemple étonnamment significatif qu'elles en offrent certaines lois du montage dans leur rapport avec l'expression cinématographique et plus essentiellement même, son ontologie esthétique. De ce point de vu au contraire le rapprochement de *Ballon Rouge* et d'*Une Fée pas comme les autres* pourrait être prémédité. L'un et l'autre démontrent à merveille en des sens radicalement opposés les vertus et les limites du montage.

Je commencerai par le film de Jean Tourane pour constater qu'il est de bout en bout une extraordinaire illustration de la fameuse expérience de Koulechov sur le gros plan de Mosjoukine. Et cela pour deux raisons suffisantes et complémentaires. A cause de l'anthropomorphisme d'abord. On sait que l'ambition de Jean Tourane est tout naïvement de faire du Walt Disney avec des vrais animaux. Or il est bien évident que prêter des sentiments humains aux bêtes est (pour l'essentiel du moins) une projection de notre propre conscience. Nous ne lisons sur leur anatomie ou leur comportement que les états d'âme que nous leur avons plus ou moins inconsciemment attribués à partir de certaines ressemblances extérieures avec l'anatomie ou le comportement de l'homme. Il ne faut certes pas méconnaître et sous-estimer cette tendance naturelle de l'esprit humain qui n'a été néfaste que dans le seul domaine scientifique. Encore faut-il remarquer que la science la plus moderne redécouvre par de savants moyens d'investigation une certaine vérité de l'anthropomorphisme : le langage des abeilles par exemple, prouvé et interprété avec précision par l'entomologiste Von Fricht, dépasse de loin les plus folles analogies d'un anthropomorphisme impénitent. L'erreur scientifique est en tout cas bien davantage du côté des animaux-machines de Descartes que des semi-anthropomorphes de Buffon. Mais au-delà de cet aspect primaire il est bien évident que l'anthropomorphisme procède d'un mode de connaissance analogique dont la simple critique psychologique ne saurait rendre compte et encore moins faire le procès. Son domaine s'étend alors de la morale (les Fables de La Fontaine) à la plus haute symbolique religieuse en passant par toutes les zones de la magie et de la poésie.

L'anthropomorphisme n'est donc pas *a priori* condamnable indépendamment du niveau où il se situe. Il faut convenir malheureusement que dans le cas de Jean Tourane, c'est le plus bas. A la fois le plus faux scientifiquement et le moins transposé esthétiquement, s'il incline néanmoins à l'indulgence pour son entreprise, c'est dans la mesure où son importance quantitative permet une stupéfiante exploration des possibilités de l'anthropomorphisme comparativement à celles du montage. Le cinéma vient en effet multiplier les interprétations statiques de la photographie par celles qui naissent du rapprochement des plans.

Car il est très important de noter que les animaux de Tourane ne sont pas dressés, seulement apprivoisés, et qu'ils ne réalisent pratiquement jamais ce qu'on les voit faire (quand il le semble, c'est qu'il y a truquage : main hors du cadre dirigeant l'animal ou fausses pattes animées comme des marionnettes à tige). Toute l'ingéniosité et le talent de Tourane consistent à les faire rester à peu près immobiles dans la position où il les a placés pendant la durée de la prise de vue ; le décor d'alentour, le déguisement, le commentaire suffisent déjà à conférer à l'allure de la bête un sens humain que l'illusion du montage vient alors préciser et amplifier de façon si considérable qu'elle le crée parfois presque totalement. Toute une histoire s'échafaude ainsi avec de nombreux personnages aux relations complexes (si complexes du reste que le scénario est souvent confus) dotés de caractères variés sans que les protagonistes aient presque jamais fait autre chose que se tenir tranquilles dans le champ de la caméra.

L'action apparente et le sens qu'on lui prête n'a pratiquement jamais préexisté au film, pas

même sous la forme parcellaire des fragments de scène qui constituent traditionnellement les plans.

Je vais plus loin et j'affirme qu'il n'était pas seulement, en l'occurence, suffisant mais nécessaire de faire ce film « au montage ». En effet si les bêtes de Tourane étaient des animaux savants (à l'instar par exemple du chien Rintintin) capables de réaliser par dressage la plupart des actions que le montage porte à leur crédit, le sens du film en serait radicalement déplacé. Notre intérêt n'irait plus alors à l'histoire mais à la prouesse. En d'autres termes il passerait de l'imaginaire au réel, du plaisir de la fiction à l'admiration d'un numéro de music hall bien exécuté. C'est le montage, créateur abstrait de sens, qui maintient le spectacle dans son irréalité nécessaire.

De *Ballon Rouge* au contraire je constate et vais démontrer qu'il ne doit et ne peut rien devoir au montage. Ce qui ne laisse pas d'être paradoxal, étant donné que le zoomorphisme conféré à l'objet est encore plus imaginaire que l'anthropomorphisme des bêtes. Le ballon rouge de Lamorisse en effet accomplit réellement devant la caméra les mouvements que nous lui voyons accomplir. Il s'agit bien entendu d'un truquage, mais qui ne doit rien au cinéma comme tel. L'illusion naît ici, comme dans la prestidigitation, de la réalité. Elle est concrète et ne résulte pas des prolongements virtuels du montage.

Quelle importance dira-t-on si le résultat est le même, à savoir nous faire admettre sur l'écran l'existence d'un ballon capable de suivre son maître comme un petit chien ! Mais c'est que justement au montage le ballon magique n'existerait que sur l'écran alors que celui de Lamorisse nous renvoie à la réalité.

Il convient peut-être d'ouvrir ici une parenthèse afin de remarquer que la nature abstraite du montage n'est pas absolue, du moins psychologiquement. De même que les premiers spectateurs du cinématographe Lumière se reculaient à l'entrée du train en gare de La Ciotat, le montage dans sa naïveté originelle n'est pas perçu comme un artifice. Mais l'habitude du cinéma a sensibilisé peu à peu le spectateur et une large fraction du public serait aujourd'hui capable si on lui demandait de concentrer un peu son attention, de distinguer les scènes « réelles » de celles suggérées par le seul montage. Il est vrai que d'autres procédés tels que la transparence permettent d'avoir dans le même plan deux éléments, par exemple le tigre et la vedette, dont la continuité poserait dans la réalité quelques problèmes. L'illusion est ici plus parfaite mais elle n'est pas indécelable et en tout état de cause l'important n'est pas que le truquage soit invisible mais qu'il y ait ou non truquage, de même que la beauté d'un faux Vermeer ne saurait prévaloir contre son inauthenticité.





Début et fin de la dernière séquence de *Ballon Rouge*, d'Albert Lamorisse.



L'antropomorphisme multiplié par le montage :
Une Fée pas comme les autres, de Jean Tourane.

On m'objectera alors que les ballons de Lamorisse sont truqués cependant. Cela va de soi car s'ils ne l'étaient pas, nous serions en présence d'un documentaire sur un miracle ou sur le fakirisme et ce serait un tout autre film. Or *Ballon Rouge* est un conte cinématographique, une pure invention de l'esprit mais l'important c'est que cette histoire doive tout au cinéma, justement parce qu'elle ne lui doit essentiellement rien.

Il est fort possible d'imaginer *Ballon Rouge* comme un récit littéraire. Mais aussi joliment écrit qu'on le suppose le livre ne saurait approcher du film car le charme de celui-ci est d'une autre nature. Pourtant la même histoire si joliment filmée qu'elle fût pourrait n'avoir sur l'écran pas plus de réalité que le livre et ce serait dans l'hypothèse où Lamorisse eût pris le parti de recourir aux illusions du montage (ou éventuellement de la transparence). Le film deviendrait alors un récit par l'image (comme le conte le serait par le mot) au lieu d'être ce qu'il est, c'est-à-dire *l'image d'un conte* ou si l'on veut encore un documentaire imaginaire.

Cette expression me paraît être en définitive celle qui définit le mieux le propos de Lamorisse proche mais différent cependant de celui de Cocteau réalisant avec le *Sang d'un Poète* un documentaire *sur* l'imagination (alias le rêve). Nous voici donc engagé par la réflexion dans une série de paradoxes, revers de contradictions. Le montage dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma est dans cette conjoncture le procédé littéraire et anticinématographique par excellence. La spécificité cinématographique saisie pour une fois à l'état pur réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace.

Mais il faut pousser plus loin l'analyse car on pourra remarquer à fort juste titre que si *Ballon Rouge* ne doit rien *essentiellement* au montage il y recourt *accidentellement*. Car enfin si Lamorisse a dépensé 500.000 francs de ballons rouges c'est qu'il ne manquait pas de doublures. De même *Crin Blanc* était-il doublement mythique puisqu'en fait plusieurs chevaux de même aspect mais plus ou moins farouches composaient sur l'écran un cheval unique. Cette constatation va nous permettre de serrer de plus près une loi essentielle de la stylistique du film.

Dans ma critique de *Crin Blanc* (1) j'avais naguère reproché à Lamorisse un plan dont je m'empresse de dire que le défaut passait en fait inaperçu. Mais cette querelle de droit mettait en cause le style même du film que le plan en question venait incidemment contredire. C'était à la fin de la séquence où l'on voyait « Folco » traîné sur la vase par Crin Blanc. Le cheval finissait par s'arrêter et *regardait l'enfant*. Naturellement pour les plans généraux le gosse était doublé (par Lamorisse lui-même je crois), et dans les plans rapprochés on voyait l'enfant cram-

(1) Cahiers du Cinéma n° 25.

ponné à une corde, mais non le cheval qui était en principe hors du champ. Quand enfin il s'immobilisait un changement de plan nous montrait le cheval tournant la tête vers Folco. C'était là un pur effet de montage de même nature que ceux du film de Jean Tourane alors qu'il aurait sans doute été plus compliqué mais non impossible de s'arranger pour que la fin de la séquence se terminât sur un plan de l'enfant (tiré effectivement par un cheval) et au lieu d'un changement de plan un panoramique remontant le long de la corde aurait fini par cadrer la même image que dans le montage actuel. Du point de vue de la stricte logique ce découpage en un seul plan ne contient apparemment rien de plus que le traitement en deux plans. Il se peut même que le panoramique l'eût allongé inutilement mais toute la séquence en aurait été rétroactivement authentifiée, quels qu'aient pu être les truquages techniques ou les astuces du montage utilisés en cours de route.

Il ne s'agit nullement en effet de revenir obligatoirement au plan-séquence ni de renoncer aux ressources expressives ni aux facilités éventuelles du changement de plan. Ces présentes remarques ne portent pas sur la forme mais sur la nature du récit ou plus exactement sur certaines interdépendances de la nature et de la forme ! Quand Orson Welles traitait certaines scènes des *Amberson* en plan unique et quand il morcelle au contraire à l'extrême le montage de *Mr. Arkadin* il ne s'agit que d'un changement de style qui ne modifie pas essentiellement le sujet. Je dirai même que *La Corde*, de Hitchcock, pourrait indifféremment être découpé de façon classique, quelque soit l'importance artistique que l'on peut légitimement attacher au parti adopté. En revanche, il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas dans le même plan le chasseur, le trou puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpée au gré du metteur en scène. Il faut et il suffit seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. C'est du reste ce que n'a pas toujours compris Flaherty notamment dans *Man of Aran* dont les effets de montage sont insupportables. Mais la réciproque est vraie. C'est-à-dire qu'une séquence morcelée retrouve une unité virtuelle si un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage.

Il est sans doute plus difficile de définir à priori les genres de sujet ou même les circonstances auxquelles s'appliquent cette loi. Je ne me risquerai prudemment qu'à donner quelques indications.

Tout d'abord ceci est vrai naturellement de tous les films documentaires dont l'objet est de rapporter des faits qui perdent tout intérêt si l'événement n'a pas eu lieu réellement devant la caméra, c'est-à-dire le documentaire apparenté au reportage. A la limite ce sont aussi les actualités. Le fait que la notion « d'actualités reconstituées » ait pu être admise au début du cinéma montre bien la réalité de l'évolution du public. Il n'en va pas de même des documentaires



L'ambition de Jean Tourane, dans *Une Fée pas comme les autres*, est tout naïvement de faire du Walt Disney avec de vrais animaux.

exclusivement didactiques dont le propos n'est pas la représentation mais l'explication de l'événement. Naturellement ces derniers peuvent comporter des séquences ou des plans relevant de la première catégorie. Je vais prendre un exemple type, soit un documentaire sur la prestidigitation si son but est de montrer les tours extraordinaires d'un célèbre virtuose. Il sera essentiel de procéder par plans uniques mais si le film doit ensuite expliquer l'un de ces numéros le découpage s'impose. Le cas est clair, passons.

Beaucoup plus intéressant est évidemment celui du film de fiction allant de la féerie comme *Crin Blanc* au documentaire à peine nuancé comme *Nanouk*. Il s'agit alors, comme nous l'avons dit plus haut, de fictions qui ne prennent tout leur sens, ou à la limite n'ont de valeur, que par la réalité intégrée à l'imaginaire. Le découpage est alors commandé par les aspects de cette réalité.

Enfin dans le film de récit pur équivalent au roman ou à la pièce de théâtre, il est probable encore que certains types d'action refusent l'emploi du montage pour atteindre à leur plénitude. L'expression de la durée concrète est évidemment contrariée par le temps abstrait du montage (c'est ce qu'illustrent si bien *Citizen Kane* et les *Ambersons)*. Mais surtout certaines situations n'existent cinématographiquement qu'autant que leur unité spatiale est mise en évidence et tout particulièrement les situations comiques fondées sur les rapports de l'homme et des objets. Comme dans *Ballon Rouge* tous les truquages sont alors permis sauf la facilité du montage. Les primitifs burlesques (notamment Keaton) et les films de Chaplin sont à ce sujet pleins d'enseignements.

André BAZIN.

BALLON ROUGE, film en Technicolor de ALBERT LAMORISSE. *Scénario :* Albert Lamorisse. *Images :* Edmond Séchan. *Musique :* Maurice Le Roux. *Montage :* Pierre Gillette. *Interprète :* Pascal Lamorisse. *Production :* Film Montsouris, 1956. *Distribution :* Jeannic Films.

UNE FEE PAS COMME LES AUTRES, film en Eastmancolor de JEAN TOURANE. *Scénario :* Jean Tourane. *Commentaire :* Louise de Vilmorin. *Images :* Maurice Fellous. *Musique :* Richard Cornu. *Décors :* R. Thévenet. *Montage :* Albert Jurgenson. *Conseiller technique :* Léonide Azar. *Production :* Del Duca Films, Jean Tourane, 1955. *Distribution :* Jeannic Films.



Dans *Ballon Rouge*, tous les truquages sont permis sauf la facilité du montage.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

CINEMATHEQUE. — Programme varié et, pour le 35e anniversaire de la Paramount, hommage à Jesse L. Lasky Sr. et Adolph Zukor :

HOME, SWEET HOME (1914), *de David Wark Griffith.* — A la fin du siècle dernier, un jeune artiste quitte son petit village, sa fiancée et sa mère pour courir sa chance dans le monde. Mais la vie de bohème ne lui réussit pas et, miné par la maladie, il compose à mille lieues de chez lui une chanson intitulée « Home, Sweet Home » et meurt dans le dénuement le plus complet, tandis que sa promise s'éteint lentement de désespoir.

Voilà le premier des quatre sketches qui composent le film de Griffith. Au cours des trois épisodes suivants, l'interprétation de cet air célèbre jouera un rôle décisif dans le déroulement de l'intrigue ou en marquera le contrepoint musical. Ce film, qui est à peine d'un an antérieur à *Naissance d'une Nation*, annonce déjà toutes les qualités narratives du grand metteur en scène. En outre, il nous permet de voir au grand complet la troupe avec laquelle Griffith travaillait habituellement.

Mais cette œuvre étonne surtout par ce principe du lien musical. Jamais en effet, la nostalgie du parlant n'a été aussi sensible chez un auteur du muet qui n'hésite pas à jeter paradoxalement les bases de la comédie musicale pour enrichir l'art par lequel il s'exprime. — C. de G.

LA FIN DU MONDE (1930), *d'Abel Gance.* — Le titre à lui seul est tout un programme; Gance ne manque pas d'ambition. La Terre va donc être anéantie par le choc d'une comète : c'est ce qu'annonce au milieu de la risée générale l'astronome Victor Francen. Et pourtant... elle tombe, ce qui provoque sur la Terre entière, dans les quelques heures précédant l'ultime seconde, une soif de plaisir se traduisant par d'indescriptibles scènes d'orgie, merveilleusement décrites par Gance.

La folie de certaines scènes, l'interprétation paroxystique des acteurs en général et de Gance lui-même en particulier, le ton délirant des dialogues accentué par l'inexpérience de l'auteur tournant son premier film parlant, font naître des rires légitimes qui ne peuvent être un seul instant moqueurs tant est grande notre admiration devant la beauté de chaque plan. La fin justifie les moyens. — C.B.

THE BIG PARADE, (LA GRANDE PARADE, 1925), *de King Vidor.* — John Gilbert, américain bien tranquille, s'engage pour l'Europe en 1917. Il confie imprudemment sa fiancée à son frère et, la fleur au fusil, débarque sur le vieux continent. La vie à l'arrière s'organise rapidement et permet de lutiner une jolie fermière qui ressemble curieusement à une glaneuse de Millet. Mais le pur libertinage devient amour-passion par la vertu tragique des événements : la montée au front scelle l'accord des deux amants. John, gentiment héroïque, perdra une jambe au cours de son premier combat et devra attendre longtemps avant de retrouver la paysanne de son cœur.

Tout le film est conçu comme un retour à la terre des bonnes vérités. Le jeune citadin fait un pélerinage aux sources et se dépouille progressivement de son vernis d'homme de la ville. Aux joues fardées de sa promise, il vient à préférer les chairs laiteuses de la vachère, le gâteau rassi des colis est supplanté par la grosse miche de pain. *La Grande Parade* respire la bonne santé et la fraîcheur : pour le cinéphile souffreteux, sa vision remplacera avantageusement une cure de Gaylord Hauser. — C. de G.

DEMILLE. — Six films de lui au programme. Tout d'abord des extraits de *The Cheat* (*Forfaiture*, 1915) : direction d'acteurs prodigieuse, mais certains trous, des scènes inégales. DeMille n'avait alors que trente-quatre ans; excusons donc *Forfaiture* ou *Joan the Woman* (*Jeanne d'Arc*, 1917) très médiocre; il y avait pourtant là une belle idée : faire de Jeanne une véritable mère, mettre l'accent sur sa force, plutôt que de la considérer comme une frêle pucelle naïve. Malheureusement la lourde cantatrice Géraldine Farrar, panachage de Magnani et de Georgette Anys, nous fait déchanter; notons quelques bonnes scènes de siège, évidemment copiées sur celles d'*Intolérance*.

Dans *The Affairs of Anatol* (*Les Affaires d'Anatole*, 1921), adaptation de Schnitzler, c'est encore sur les acteurs, Gloria Swanson, Bebe Daniels ou la merveilleuse Wanda Hawley, que DeMille porte tous ses efforts.

The Buccaneer (*Les Flibustiers*, 1937) et *Union Pacific* (*Pacific Express*, 1938) sont plus ou moins devenus des classiques du cinéma. Du premier, retenons quelques très belles scènes d'amour et du second la grandeur épique de la dernière demie-heure. L'esprit de ces deux œuvres, c'est l'esprit américain poussé à son extrême, ce qui n'exclut pas toujours toute mièvrerie et tout conformisme.

The Greatest Show on Earth (*Sous le plus Grand Chapiteau du Monde*, 1952), inégal mais captivant, clôtura dignement ce festival DeMille. — L.M.

BLONDE VÉNUS (1932), *de Josef von Sternberg.* — Herbert Marshall déjà boitait. Sa femme, dont « le nom commence par une

caresse et se termine par un coup de fouet », déserte un beau soir le conjugal logis et l'enfant blond. Elle fit le singe pour avoir du fric et se mit en frac pour échapper aux flics. Cary Grant, aux angles ingrats, nous invite ici à un spectacle peu commun, celui d'une étoile en train de se brancher.

Le scénario ne vaut pas un clou même tordu mais il y a surtout Marlène, musclée, empanachée, déchue, fêtée, vendue, dirigée sinon avec invention du moins avec passion par le grand Josef von Sternberg et sa mine pluvieuse dégoulinante de confetti encanaillants. Auprès de Marlène, il fait bon dormir, et rêver... — R.L.

UN ROI A NEW-YORK. — Le voile de mystère entourant le dernier film de Charlie Chaplin commence seulement à se dissiper. Oh, très légèrement ! Les consignes sont bien observées : il faut beaucoup de patience pour avoir un « tuyau » et les photos sont encore rigoureusement introuvables.

On sait que l'idée de ce film vint à Chaplin lors de son séjour en Suisse, alors qu'il y fréquentait quelques rois en exil. Il imagina donc un monarque régnant sur un petit état d'Europe qui, soupçonné de vouloir utiliser la production d'énergie atomique à des fins pacifiques plutôt que guerrières, est déposé par ses sujets. Il s'embarque pour New-York, reçoit un accueil triomphal, tombe amoureux d'une petite vendeuse (Dawn Addams) et se prend d'affection pour un garçonnet d'une dizaine d'années dont les parents sont communistes : immédiatement accusé de sympathies communistes, il doit quitter les Etats-Unis et revient en Europe pour y mener la triste existence des rois en exil. Maxine Audley dans le rôle de la reine, Oliver Johnston dans celui de l'Ambassadeur du Roi aux Etats-Unis, Harry Green, Hugh McDermott, Joy Nichols et Shani Wallis complètent la distribution.

Le tournage s'est étendu sur de nombreuses semaines : non seulement à cause du soin apporté à chaque plan, mais surtout parce que, la plupart du temps, Chaplin filmait toute la longueur des scènes dans des cadrages plus ou moins rapprochés, se réservant de doser exactement au montage la dimension et la durée des plans. Il n'hésite pas à déclarer qu'avec *Un Roi à New-York* il a réussi le film le plus drôle de sa carrière, sûr de ses gags, que ce soit celui de la salle de bains de milliardaire ou un essuie-glace enlève la buée sur le miroir au-dessus du lavabo, ou bien celui de la salle de cinéma où l'on projette un western en Cinémascope dans lequel, deux hommes échangeant des coups de feu d'un bout à l'autre de l'écran, les spectateurs suivent la bataille en oscillant de la tête, comme s'ils suivaient un match de tennis.

Officieusement, on murmure qu'*Un Roi à New-York* sortira aux alentours de Pâques. Pour la première fois depuis leur fondation, les Artistes Associés ne distribueront pas le film qui sera probablement confié à un distributeur indépendant. — C.B.

I LIKE... QUI, AU JUSTE ? (*Inspiré de* L'ANE ET L'ELÉPHANT, *fable de John of the Fountain*). — Si vous ne vous occupez pas de politique, la politique s'occupera de vous. C'est pourquoi nous avons pensé que publier les préférences politiques du Tout Hollywood aiderait les purs cinéphiles à retrouver le sens civique et social que les cours de morale et d'histoire, non séchés au profit des cinémas permanents dès le matin, leur auraient certainement inculqués.

Bref, par le jeu de vos admirations cinématographiques vous pourrez rattraper le temps perdu et déclarer : *I like Untel* ou *Tel Autre*.

Selon que vous aspirez, messieurs, aux faveurs de Cyd Charisse ou de Lauren Bacall et vous, mesdames, à celles de Harold Lloyd ou de Eddie Cantor, votre nom viendra s'ajouter à la liste de droite ou de gauche.

Un rapide examen de ces deux colonnes en tics qui soutiennent l'édifice américain tout entier démontre un certain nombre de choses qui n'ont strictement aucune importance: par exemple : les jeunes sont plus « à gauche » que les anciens, la M.G.M. « progresse » tandis que la Fox « conserve », les « intellectuels » se répartissent volontiers à gauche au contraire des « instinctifs ».

Chaque exception confirme l'absence de



Jean Seberg, jeune américaine de 17 ans, sera, après une âpre compétition, la Sainte Jeanne **de Bernard Shaw tournée en Angleterre et en janvier par Otto Preminger, qui, pour oublier ses soucis, fêtera ses cinquante ans le 5 décembre.** Happy birthday.

règle et l'ensemble doit vous permettre de continuer à ne pas avoir d'opinion ou vous amener à n'en plus avoir. Enfin, si grâce à ce tableautin la confusion la plus extrême s'installe dans les esprits, nous estimerons avoir rempli notre tâche. Tous aux cinés et pas d'abstentions ! — R.L.

DEMOCRATES (Stevenson)	REPUBLICAINS (Eisenhower)
Eddie Albert	Buddy Adler
Lauren Bacall	June Allyson
Jim Backus	Fred Astaire
Tallulah Bankhead	Anne Baxter
Ethel Barrymore	Irving Berlin
A.I. Bezzerides	Charles Brackett
Humphrey Bogart	James Cagney
Ray Bradbury	Borden Chase
Richard Brooks	Cyd Charisse
Eddie Cantor	Harry Cohn
Truman Capote	Gary Cooper
Lee J. Cobb	Wendell Corey
Art Cohn	Donald Crisp
Joseph Cotten	Bing Crosby
George Cukor	Michael Curtiz
Tony Curtis	Dan Dailey
Bette Davis	Cecil B. DeMille
Edward Dmytryk	Walt Disney
Stanley Donen	Irene Dunne
Paul Douglas	Rhonda Fleming
Philip Dunne	Arthur Freed
Edna Ferber	Clark Gable
Melvin Frank	Tay Garnet
Ira Gerschwin	Samuel Goldwyn
Van Heflin	Bob Hope
John Houseman	Rock Hudson
John Huston	Henry King
Millard Kaufman	Mervyn LeRoy
Stanley Kramer	Harold Lloyd
Harry Kurnitz	Jeanette MacDonald
Janet Leigh	Louis B. Mayer
Anatole Litvak	Virginia Mayo
Mirna Loy	Leo McCarey
Ranald MacDougall	Adolphe Menjou
M. McCambridge	Ray Milland
J.L. Mankiewicz	Alfred Newman
Anthony Mann	Maureen O'Hara
David Miller	Joe Pasternak
Vincente Minnelli	Mary Pickford
Agnes Moorehead	Zasu Pitts
Dudley Nichols	Dick Powell
Norman Panama	Ginger Rogers
Joseph Pevney	Roy Rowland
Nicholas Ray	Jane Russell
Mark Robson	Rosalind Russell
Robert Ryan	David O. Selznick
Charles Schnee	Leon Shamroy
Sol C. Siegel	George Sidney
Frank Sinatra	Red Skelton
John Steinbeck	Barbara Stanwick
Jan Sterling	James Stewart
Daniel Taradash	Robert Taylor
Charles Vidor	Richard Thorpe
Jerry Wald	Dimitri Tiomkin
Don Weis	King Vidor
Richard Widmark	Raoul Walsh
Billy Wilder	Jack L. Warner
Shelley Winters	John Wayne
William Wyler	William Wellman
Fred Zinnemann	Darryl F. Zanuck



Jacqueline Jehanneuf, principale interprète de Bonjour M. La Bruyère, **semble avoir plus de respect pour l'autorité de son metteur en scène, J. Doniol-Valcroze, que les jeunes « collaborateurs » des** CAHIERS **pour leur rédacteur en (?) chef.**

QUI DIT MIEUX ? — Bientôt, les charmantes ouvreuses des salles de cinéma ne vendront plus d'esquimaux ni de chocolats glacés, mais des sandwiches et des repas froids : ce sera en effet nécessaire car nous allons voir successivement *Guerre et Paix* (3 heures et demie), *Richard III* (2 h. 3/4), *Le Géant* (3 h. 1/4), *Le Tour du Monde* en 3 heures, *Les Dix Commandements* à raison de 22 minutes par commandement, puis *L'Arbre de Vie* et *Andersonville* : quatre heures chacun.

Signalons aux aspirants recordmen qu'ils auront fort à faire : *Le Roi des Rois*, de De Mille (1927) ne dure que quatre heures vingt et *Cellulose*, du talentueux Jerzy Kawalerowicz bat tout le monde avec 4 heures et demie. — L.M

MIZOGUCHI. — Le Ciné-Club du Cardinet nous offre la première projection parisienne de *Chikamatsu Monogatari (Les Amants Crucifiés)*, l'un des 215 films encore inédits de feu Mizoguchi. On se souvient peut-être de l'accueil très froid que lui réserva l'an passé le public de la Croisette, heureusement démenti aujourd'hui, comme j'ai pu le constater, par son équivalent parisien. Quelques notes pour aviver l'intérêt des salles de répertoire et des cinéphiles qui ne réservent pas leur admiration à la seule Amérique. L'art de Mizoguchi est fondé sur l'attente; trente secondes de pose silencieuse nous font quêter

la confirmation par l'expression d'un visage de ce que nous soupçonnions être les pensées des personnages. Voilà qui n'a rien à voir avec l'hiératisme du Nô, auquel Mizoguchi est le seul à prêter consistance et vie.

Avec *Chikamatsu*, devient flagrant ce qui m'avait étonné dans *O'Haru*, irrité dans *La Rue de la Honte* (bien à tort d'ailleurs) : la mise en évidence de la forme essentielle de la vie humaine, la notion de passivité, qui depuis toujours, étymologiquement ou spirituellement, est liée à celle de la souffrance. — L.M.

STEVENS. — *Giant* vient de sortir à New-York, et Stevens a réussi (ce qui est une manière de performance), à faire exploiter dans sa presque intégralité son montage définitif. La presse est plus que favorable au film, et pour des raisons assez diverses. En tout cas, les paragraphes sur Dean sont très longs et complètement délirants. J'apprends que Stevens devait tourner son film en CinemaScope, mais qu'il y a finalement renoncé car ce procédé limitait la multiplicité et la longueur des fondus enchaînés. Il y a, paraît-il, dans *Le Géant*, les plus beaux fondus de l'Histoire du Cinéma en couleurs. Le meilleur du film serait dans les petites folies que se permet Stevens, son goût du baroque et de l'insolite. Par exemple la scène de la proposition en mariage de Rock Hudson à Elizabeth Taylor, assez désenchantée, les entretiens des dormeurs dans leurs lits ou les bâillements d'un gosse contraint à assister à un enterrement. Et puis, il y a Carroll Baker, dont les premières photos qui nous sont parvenues sont fort prometteuses. Nous jugerons de tout cela dans quelques mois. Signalons également que James Dean a toutes les chances, bien que défunt, d'obtenir l'Oscar pour son interprétation, et que *Giant* est un réquisitoire contre la ségrégation raciale, dont les Mexicains du Texas sont les victimes.

Stevens encore : en 1957, il va produire et réaliser *The Great Plains*, super-western tiré du roman de Paul I. Wellman, l'auteur de « Broncho Apache ». Stevens dit qu'il s'agit de montrer la lutte de deux hommes pour protéger le bétail texan contre les dangers extérieurs du siècle dernier. L'un est américain, l'autre anglais, et le but moral du film serait, selon son auteur, de décrire la collaboration spirituelle et matérielle de deux hommes issus de civilisations opposées : « *Un Lancelot qui rencontre un Shane, et ils tuent ensemble le Dragon* ». — L.M.

T.V. AUX ETATS-UNIS (*suite*). — Je ne suis pas d'accord avec Moullet au sujet de la TV américaine (voir le « Journal » du n° 63). Si les bons films de TV ne pullulent pas, les possibilités n'en restent pas moins très grandes. De plus la TV s'affirme de plus en plus comme un excellent mode d'expression ; seulement son langage n'est pas encore tout à fait au point ; en tout cas, il n'est pas possible de juger ses productions selon les canons du cinéma. J'ai eu la chance de voir un certain nombre de films de TV et de kinescopes américains (pas toujours les meilleurs). Des bandes comme *The Twisted Cross*, mêlant des actualités à des scènes reconstituées pour raconter l'histoire du 3e Reich, ou des kinescopes comme certains de la série *Where were you* combinant le film et l'émission directe, donnent à réfléchir sur les horizons de ce nouveau procédé.

La possibilité ou, plus souvent, l'obligation pour le réalisateur de choisir immédiatement, sur le plateau, ses plans, permettra de le juger avec plus de sûreté.

Pour des raisons d'économie, les organisateurs de programmes (sponsors) ne s'adressent pas souvent à de véritables auteurs, d'où un grand nombre de films assez plats (comme par exemple les séries de *Captain Gallant* ou les *Waterfront*). J'espère que je pourrai un jour revenir sur cette question. Pour le moment je me contenterai de citer quelques chiffres : en 1951, les U.S.A. comptaient 106 stations et 10 millions de récepteurs de TV ; en 1955, ces chiffres passaient à 413 pour les stations et à 35 millions pour les récepteurs ; ajoutons à cela que rien n'indique un arrêt quelconque dans ce développement et on comprendra que l'absence de la TV dans le numéro spécial sur le ciné américain constitue une lacune. — F. H.

FILMOGRAPHIE D'ALDRICH. — Trop tard pour être insérés dans notre dernier numéro nous sont parvenus, par le canal de *The Associates and Aldrich*, des compléments d'information sur la filmographie de Robert Aldrich :

THE BIG LEAGUER :
Mus. : Alberto Colombo.
Déc. : Edwin B. Willis.

VERA CRUZ :
Déc. : Al Ybarra.

THE RIDE BACK :
Mus. : Frank Devol.
Déc. : Glen Daniels.

GARMENT CENTER :
Ph. : Joseph Biroc (et non Charles Lang Jr.).
Déc. : F. Tuttle.
Int. : Lee J. Cobb, Kerwin Matthews, Richard Boone, Gia Scala, Valerie French, Robert Loggia, Joseph Wiseman, Harold J. Stone, Adam Williams, Jon Shepodd, Judson Taylor, Celia Lovsky (par contre Elaine Stritch ne fait pas partie de la distribution).

Ce journal a été rédigé par CHARLES BITSCH, CLAUDE DE GIVRAY, FEREYDOUN HOVEYDA, ROBERT LACHENAY et LUC MOULLET.

LA PHOTO DU MOIS



Tati tourne « Tonton »

Tonton ou plutôt *Mon Oncle*, c'est le cri d'un jeune garçonnet qui réclame à M. Hulot un peu de cette fantaisie dont son monde standardisé est dépourvu ; c'est aussi le titre du film que Jacques Tati est en train de réaliser à la Victorine. M. Hulot, nanti d'un neveu, cette nouvelle nous surprend à peine, car le célèbre vacancier est bien de la pâte dont on fait les oncles. Quelle famille normalement constituée ne comprend-elle pas en effet un élément excentrique lié fraternellement à un père ou une mère ! Le gui de l'arbre généalogique pousse toujours sur la branche avunculaire, à telle enseigne que le rôle de l'oncle est devenu un emploi de théâtre bien défini, un *deus ex machina* classique : oncle à héritage, oncle d'Amérique, oncle auquel il manque une case, sans parler des tontons courriéristes de la presse. L'oncle, c'est le sage complice des aspirations extravagantes, la clé des champs de la cellule sociale. M. Hulot occupant une place dans l'édifice familial, ne pouvait s'établir que dans cette situation privilégiée où les rapports entre deux générations successives perdent de leur aspect de querelle d'ancien à moderne.

Jacques Tati est le janséniste des auteurs comiques, il préfère se priver de tourner plutôt que de se plier à un producteur, et n'entreprend jamais de réalisation que dans la plus parfaite liberté. Aussi ne voyons-nous sur nos écrans pas plus souvent de film de lui que de Bresson. Homme plein de pudeur, acteur il se dissimulait derrière le suaire du fantôme de Sylvie, metteur en scène, il répugne au cabotinage et demande plus à ses accessoires qu'à ses interprètes. Avec lui, la chose inanimée cesse d'être symbole ou transfert pour acquérir une vie autonome. Son talent est à l'image de ce vélo de *Jour de Fête* parcourant une longue distance par ses propres moyens. Jacques Tati est le meilleur directeur d'objets que je connaisse.

C. de G

LES FILMS



Un Condamné à mort s'est échappé, de Robert Bresson.

Le miracle des objets

UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE, ou LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT, film français de ROBERT BRESSON, d'après le récit du commandant Devigny. *Images :* L.H. Burel. *Musique :* W.A. Mozart. *Décors :* Pierre Charbonnier. *Montage :* Raymond Ramy. *Interprétation :* non professionnelle. *Production :* Gaumont-Nouvelles éditions de films, 1956. *Distribution :* Société Nouvelle des Etablissements Gaumont.

Bresson se dérobe à tout classement. Ce n'est point qu'il répugne aux théories, bien au contraire : ses intentions sont claires et transparaissent nettement dans son œuvre sans qu'il ait besoin de les commenter. La première de ces idées est que le cinéma est un art difficile, rigoureux, épris de perfection, qualités qui ne se jugent qu'au résultat. Aucun mépris chez lui pour le public : celui-ci n'a qu'à se montrer aussi exigeant que l'est, vis-à-vis de lui-même, le cinéaste. Il importe de se débarrasser de maintes habitudes fâcheuses, séquelles du théâtre dont les scories barbouillent encore l'écran. L'art cinématographique n'a pas encore trouvé son vrai ton, son vrai naturel. Parfois, à tel passage d'un film que nous aimons,

qu'il vînt d'Europe ou d'Amérique, nous avons eu envie de nous écrier : « *Mais c'est du Bresson !* » Nous voulions dire que l'auteur rompait avec un certain clinquant, se passait résolument d'une indulgence dont nous aurions aimé nous savoir dispensés : « *C'est du Bresson* », preuve irréfutable de sa pureté, si nous en avions ailleurs d'autres de son génie.

Bresson n'est pas un maître, mais un exemple. Et c'est pourquoi, pendant ses années de silence entre les *Dames* et le *Journal*, entre le *Journal* et *Le Vent souffle où il veut*, avons-nous cru parfois, non sans ingratitude, que s'il n'existait pas, il fallait qu'on l'inventât. Il nous avait appris quelque chose, un rien, une simple exigeance sans laquelle nous eussions été impuissants à découvrir toutes les beautés que nous décelions ailleurs. Nous sentions le cinéma tâtonner dans un sens que Bresson nous avait révélé comme possible. Ce classique, ce modeste faisait ainsi figure de précurseur, et si les œuvres plus récentes des autres rivalisaient avec les siennes dans notre cœur, c'est de lui que nous tenions notre aptitude à les aimer.

Roland Monod, le mois dernier, vous a fait entrer dans les arcanes de la fabrication de ce film. Allait-il tromper notre attente ? Il ne fallait pas seulement qu'il se conformât à ce que nous savions de Bresson, mais apportât quelque chose de plus encore. Il importait que le Bresson réel l'emportât, sans coup férir, sur le Bresson mythique. Nous craignions qu'il n'eût rien à nous apprendre, en un temps où on ne sait se contenter d'admirer. Nous redoutions de n'avoir à dire que : « *C'est beau* ».

C'était là le timide reproche que j'osais faire au *Journal d'un Curé de Campagne*. La beauté du roman ne ternissait pas celle du film : nous aimions trop le cinéma pour ne pas souhaiter le voir briller de feux qu'il ne doit qu'à lui. Bresson s'effaçait derrière Bernanos, mais ce n'était peut-être, comme le montre ce film-ci, au sujet tout voisin, qu'une illusion humblement entretenue par l'auteur lui-même.

Ici le cahier d'écolier a disparu, mais nous entendons la même voix brève, sans maladresse, sans le grasseyement complaisant du speaker professionnel, sèche comme les notations d'un journal de bord. Aucun mot, au début, sur l'ennui, les méfaits et les bienfaits de la solitude, et autres lieux communs de la littérature des prisons. On nous a sevré d'une première évasion spectaculaire et de la brutalité des gardes, non par l'amour d'une litote qui n'est chez certains qu'une forme déguisée de l'hyperbole, mais parce que cela est étranger au sujet qui nous occupe. De même, refuse-t-on de nous dévoiler l'âme. Il n'est question que de technique et la plus humble : convertir en outils, en instruments d'évasion les objets usuels. Combat plus prosaïque que celui du curé d'Ambricourt. Mais la matière se modèle avec autant d'égards, sinon plus de difficultés que l'âme. Ce qui compte, c'est la précision respectueuse du geste, la beauté de l'homme au travail. Nous comprenons pourquoi Bresson met les *Hommes d'Aran* de Flaherty (pensez à la scène de la corde) au nombre de ses films préférés. Il introduit dans son œuvre une tension qui est celle du rythme ordinaire de la vie et ne doit rien aux schémas dramatiques en usage. Il remplit minutieusement un temps que d'autres ne veulent gonfler que d'attente : chaque instant est plein, et si l'idée d'ennui est étrangère à quiconque, c'est bien à notre prisonnier qui ignore le jour de son exécution, comme celui de son évasion dont l'heure s'éloigne à mesure qu'il consolide ses préparatifs. Faut-il parler de *suspense ?* Non, si l'on entend par ce mot un choix savamment dosé de bons ou mauvais présages. Oui, s'il est vrai que rien ne puisse nous distraire de cette pensée unique : l'évasion.

Si Bresson ne s'était inspiré d'un fait vrai, peut-être lui aurait-il été difficile de ne pas établir, entre les succès et les déceptions, une balance qui eût trahi l'artifice. L'authenticité de l'anecdote le délivre du souci du vraisemblable, allège cette démonstration de toute lourdeur inutile. Et alors, peu à peu, en même temps que se descellent les planches, se tordent les crochets, se tressent les cordes, un ordre nouveau de réflexions vient se substituer à l'ancien, dans notre esprit comme dans celui du prisonnier. Sur le monde des causes se greffe celui des fins, « *une main invisible, sur la prison, dirige les événements, fait que telle chose réussit pour l'un et non pour l'autre* ». Fontaine connaît la foi qui, loin de l'encourager à la paresse, le faire compter sur le hasard, ne le



Un Condamné à mort s'est échappé, de Robert Bresson.

rend que plus ingénieux, plus prudent. Les autres, au lieu de l'envier, de l'imiter, le considèrent comme l'élu, seul capable de tenter ce dont ils ne sont pas dignes. Tout est matériellement explicable, mais c'est précisément pour cela, parce que nous suivons dans le détail la série des difficultés, des obstacles tour à tour éludés qu'il nous est permis, ainsi que Bresson nous y invite, de prononcer le mot *miracle.* « *Tout est grâce* », disait le curé de Bernanos et, cette fois-ci, Bresson ajoute : « *même la volonté et la patience humaines* ». La prédestination est le plus sûr garant de notre liberté.

Cette idée chère au jansénisme comme au pasteur protestant du récit, prend toute sa force au moment où, alors que les préparatifs sont terminés, un second prisonnier, gamin de seize ans qui a déserté l'armée allemande, est introduit dans la cellule de Fontaine. Est-ce un espion ? Fontaine ne le croit pas, mais c'est une âme lâche et irrésolue qu'il doit barder de fer comme il l'a fait des lanières découpées dans les couvertures. Les mots remplacent les gestes, mais c'est la même tâche qu'il faut accomplir, adroite, prudente, parfois rusée. Un dialogue admirable — et que je voudrais pouvoir citer — fait écho au silencieux travail de la première partie. Malgré ses maladresses, cet envoyé de la dernière heure facilitera l'évasion. En fait, sans sa présence, elle eût été impossible.

Le film s'ouvre sur les premiers accords de la *Messe en ut mineur* de Mozart. La musique cesse dès la fin du générique. Seule la courte phrase d'introduction viendra, à cinq ou six reprises, accompagner certaines fins de séquence. Contrairement aux œuvres antérieures, celle-ci se passe donc presque entièrement du secours de la musique. Louons Bresson de son choix, comme de sa discrétion. Ces quelques mesures mozartiennes n'ajoutent rien à l'œuvre la plus musicale que le cinéma ait conçue, elles ne peuvent hausser un ton qu'on a peine à imaginer plus haut. J'ose même dire que le film rivalise avec elles et que, de la confrontation, il sort égal, sinon victorieux. On sait le soin que l'auteur apporta à la confection de sa bande sonore. Le succès dépasse toute attente ; cette mélodie des bruits familiers, ce sussurrement du silence, cette profondeur, amie ou traîtresse, des espaces nocturnes, les voici pour la première fois peut-être dans l'histoire du cinéma, présents, palpables, vrais et harmonieux, vrais parce qu'harmonieux. Quant au ton des dialogues et du commentaire sur lequel Bresson exerça une attentive tyrannie, il m'est apparu d'une justesse qui ne doit

rien, je pense, à la connaissance que j'avais de ses intentions. Rien, même pour l'esprit le plus réfractaire, ne trahit l'amateur, reproche qu'on pouvait faire à certains passages du *Curé de Campagne.* Spéculer sur l'absence de métier est une facilité que le metteur en scène a écarté au même titre que les autres.

Cette musicalité, nous la trouvons aussi dans l'image, volontairement grise. Une invention constante, mais nulle préciosité dans les cadrages ou les angles de prise de vue. Bresson, comme les grands peintres, a sa touche, son trait décelable à sa pureté sans sécheresse, la douceur jamais molle de ses inflexions. Mais ce film, où l'on vit entre quatre murs et où l'on ne marche qu'à pas feutrés, est un des moins statiques que je connaisse : sa beauté picturale doit avant tout à la noblesse du geste ou du regard, regard à la fois lointain et précis, rêveur ou terriblement attentif, regard du héros en quête d'un *graal* matériel et spirituel, refusé à son seul dégoût, sa seule lâcheté. Ce *Lancelot* dont Bresson ne put réaliser le projet, le voici enfin, plus beau peut-être encore sous le costume moderne.

Eric ROHMER.

Le plus petit que soi

LA TRAVERSEE DE PARIS, film français de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario :* Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après la nouvelle de Marcel Aymé. *Images :* Jacques Natteau. *Musique :* René Cloerec. *Décors :* Max Douy. *Montage :* Madeleine Gug. *Interpretation :* Jean Gabin, Bourvil, Jeannette Batti, Louis de Funès, Anouk Ferjac, Monette Dinay. *Production :* Franco-London Films, 1956. *Distribution :* Gaumont.

Il n'y a pas de secrets, de mystères derrière une réussite comme *La Traversée de Paris.* Cette excellente nouvelle de Marcel Aymé, Aurenche et Bost avaient envie d'en faire un scénario et Autant-Lara un film. Gabin et Bourvil furent enchantés de tourner deux rôles sortant de l'ordinaire et aptes à les faire briller de l'éclat le plus vif. Et le résultat ravit Marcel Aymé qui a déclaré à Henri Magnan : « *Vous pouvez et même je vous serais reconnaissant de dire que* La Traversée de Paris *telle que l'ont filmée Autant-Lara, Aurenche et Bost me paraît être la plus fidèle des adaptations à l'écran*



Louis de Funès, Bourvil et Jean Gabin dans *La Traversée de Paris,* de Claude Autant-Lara.

de ce que j'ai écrit ». Pour l'esprit : certainement, pour la lettre : pas tout à fait. On se souvient de l'argument : Paris 1942. Martin qui fait du marché noir transporte dans des valises du cochon découpé avec l'aide d'un compagnon de hasard, Grandgil, qu'il prend d'abord pour un vagabond et qui se révèle être un peintre célèbre, personnage cynique et désinvolte, embarqué dans cette aventure pour faire une expérience amusante aux dépens du naïf Martin. Dans la nouvelle, Martin exaspéré poignardait Grandgil. Dans le film, les deux compères sont arrêtés par les Allemands au moment où ils allaient livrer leur marchandise rue Lepic. Un colonel de la Kommandantur admirateur du peintre le fait relâcher. Martin est envoyé à Fresnes. Logiquement le film se terminait là. Un long plan tragique sur le camion transportant les détenus s'éloignant dans la nuit marque ce final; on s'attend à voir le mot fin s'inscrire sur l'image des roues tournantes du camion... mais non, il y a un épilogue : des années plus tard, Grandgil part, gare de Lyon par le train bleu, pour la Côte d'Azur, un porteur lui tend ses bagages : c'est Martin, vieilli, lunetté, minable. « *Alors, toujours dans les valises ?* » lui lance Grandgil badin. « *Oui, celle des autres* », répond Martin, philosophe. Malgré sa discrétion et son humour cet épilogue fait pièce rapportée et c'est là le seul défaut du film. Sans doute faut-il voir dans cette broderie le désir du producteur de ne pas laisser le spectateur sur une impression trop noire. Peine perdue : tout dans *La Traversée de Paris* n'est que noirceur.

Le générique se déroule sur des images d'actualité montrant l'armée allemande défilant dans Paris en juin 1940. Quand le film passa cette année au Festival de Venise où il est de coutume d'applaudir pendant le générique le nom des réalisateurs, scénaristes et acteurs célèbres, on vit cet étrange spectacle : deux mille personnes de toute nationalité et en costume de soirée applaudir les armées nazies victorieuses. Cette parade cruelle donne bien le ton de l'œuvre, plus dure à l'écran qu'imprimée et plus amère encore de nous faire rire sans cesse. Et plus dure, plus cruelle, plus amère à l'écran qu'imprimée. Dépouillés de leur survêtement littéraire, les traits de Marcel Aymé qui gardent toujours quelque chose d'irréel, de lunaire ou de poétique accèdent ici, en s'imprégnant de réalisme à une sorte de noire cocasserie qui fait penser à l'humour aigre et destructeur de Kafka... quand il fait de l'humour. Rien ni personne n'est épargné. Au passage toutes les notions humaines, politiques ou sociales sont fortement égratignées ; quant au matériau vivant tout le monde est ou méchant, ou lâche, ou bête... ou les trois à la fois. S'il y a une morale au conte elle est anarchiste : le fort brime le faible, l'intelligent ridiculise le bête, mais le fort n'est pas courageux, l'intelligent est cynique, le faible méprisable, le bête antipathique. Il y a plutôt une leçon, celle d'une expérience : un homme tente de voir jusqu'à quel point on peut abuser d'une situation, jusqu'où on peut aller dans le mépris du prochain ; jusqu'à quel degré d'injure, de brimade, de sévice constant, sans se faire tuer sur place... et découvre qu'il n'y a pas de limites. Du moins dans le film, car chez Aymé le héros finit justement par se faire tuer sur place. Ainsi le film est plus noir que la nouvelle.

L'apport d'Aurenche et Bost est indiscutable : c'est celui de la métamorphose des comportements, du littéraire au cinématographique. Des traits d'Aymé ils ont fait des flèches dont beaucoup d'empoisonnées. Le jaillissement dans le débit du dialogue est admirablement contrôlé et il y a quelques éclats qui sont de l'Aurenche de la meilleure veine. La mise en scène d'Autant-Lara est remarquable : précision, mesure, balancement des séquences. Il a su allier un réalisme — nous sommes bien en 1942 — à un style de récit presque picaresque, comme Carné avait allié dans Les *Portes de la Nuit* le réalisme à la poésie. De plus la direction d'acteur est magistrale. Bourvil incarne son personnage avec une vérité qui en maints endroits s'élève à une sorte de tragique pitoyable. Gabin, insolent et têtu est « hénaurme ». Il a deux ou trois colères sublimes : rugissements d'une civilisation narquoise et désabusée devant la bêtise du monde. Mais quel chemin parcouru depuis les héros aux yeux clairs, aux mains meurtrières et au cœur de jeune fille de *Quai des Brumes* ou du *Jour se lève*. Le regard s'est plissé, l'homme devenu pensant a appris le mépris et les calculs de l'intelligence.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Ava Gardner dans *Bhowani Junction*, de George Cukor.

Pour l'amour d'une femme

BHOWANI JUNCTION (LA CROISEE DES DESTINS) film américain en CinémaScope et Eastmancolor de GEORGE CUKOR. *Scénario :* Sonya Levien et Ivan Moffat, d'après le roman de John Masters. *Images :* F.A. Young. *Musique :* Miklos Rozsa. *Montage :* Frank Clarke et George Boemler. *Interprétation :* Ava Gardner, Stewart Granger, Bill Travers, Abraham Sofaer, Francis Mathews, Marne Maitland, Peter Illing, Edward Chapman. *Production* et *Distribution :* Métro Goldwyn Mayer, 1956.

Il ne semble pas qu'on ait accordé à George Cukor l'attention qu'il mérite. Mais n'en est-il pas ainsi chaque fois qu'un auteur s'adresse au cœur plus qu'à l'intelligence, apportât-il à cela l'intelligence la plus souple et l'art le plus raffiné ? Le sujet de *Bhowani Junction* n'est pas de ceux qui agitent de graves problèmes, quoiqu'il puisse sembler: au moment où les Anglais se retirent de l'Inde, une Eurasienne est tour à tour sollicitée par l'Orient et l'Occident vers lesquels la poussent son double atavisme et l'inspiration amoureuse du moment. Cette sorte d'actualité qu'il tient d'un passé vif encore dans le souvenir bien que l'urgence des passions politiques s'y soit effacée, n'a d'autre rôle que rehausser le récit, en accroître la vie en lui prêtant le maximum de références familières.

Le sujet, ai-je dit, n'a sans doute pas toute la profondeur qu'on y pourrait chercher : car Cukor ne s'y est donné ni la hauteur que prend le moraliste, ni ce mouvement, envol et plongée, particulier aux auteurs qui ont la tête métaphysique. Ici règne, mais en maître, le simple goût de la fiction, d'un art du récit qu'a fort oublié le roman contemporain, et c'est à Dickens qu'il faudrait remonter pour en trouver l'équivalent dans la littérature. La comparaison n'a rien de gratuit si l'on veut bien voir tout ce que ce film doit à Griffith, et Griffith lui-même à Dickens : filiation volontiers reconnue et attestée par Griffith, et étudiée par Eisenstein dans un chapitre de « Film Form » auquel le lecteur aura profit à se reporter. Aussi bien mon propos n'est-il pas de poursuivre ce parallèle

mais de borner mon examen au film de Cukor, demandant au lecteur de reconnaître que chacune des qualités, chacun des traits signalés dans *Bhowani Junction* se peuvent remarquer, aussi caractérisés, dans l'œuvre de Griffith ou celle de Dickens.

Un don d'exposition, d'abord, et un sens très sûr du point de vue. Le début du film montre une étonnante aisance à mener de front plusieurs éléments dramatiques sans rompre le fil du récit, cette sorte de *tempo* qui sans autre effort à les coordonner, les réunit en une même action dramatique. Oui, je ne peux qu'admirer tout au long du film, le sens du rythme et de la modulation, tantôt prolongeant dans une autre scène alors même qu'on l'eût cru parvenue à son achèvement tantôt jouant sur les contrastes mais toujours pour plus d'ampleur. Il faudrait consacrer une vision du film à noter uniquement ce mouvement, ces inflexions : on s'étonnerait d'y trouver tant de richesses et, les examinant, de subtilité.

Subtiles, en effet, sont ces intonations puisqu'elles conservent moins un certain développement dramatique d'une certaine *approche* des personnages. J'ouvre ici une parenthèse pour dire que c'est à ce parti-pris, à ce choix d'un point de vue sur les personnages, que les comédies de Cukor doivent leur tour si particulier : tout recul à l'égard des personnages y est impossible et par conséquent l'élément de comédie sitôt exprimé se transforme en élément de drame, au lieu que cette transformation soit le terme d'un développement purement logique, comme le fait Hawks le moraliste.

Mais Cukor n'est pas moraliste : la conduite de ses personnages l'intéresse assurément moins que leurs actes, il a d'abord le goût de les voir agir Et telle est sa puissance expressive que son talent se signale moins comme un don d'observation que comme une facilité de *recréer* les personnages à partir de rien. Il n'en est plus d'épisodiques : même entrevus, ils s'imposent en une scène avec plus de force que les protagonistes de bien des films et de fort vantés. La rigueur et la précision du tracé y suffisent, avec cette justesse aussi qui leur garde vie. Il n'est pas besoin pour cela que les personnages soient engagés dans l action dramatique ; chacun se développe en images fascinantes et achevées d'êtres vivants.

Le « petit fait vrai » n'est agaçant que par le travers de certains auteurs



Gilbert Bécaud et Françoise Arnoul dans *Le Pays d'où je viens*, de Marcel Carné.

à le sertir comme une rareté ; je ne cache pas qu'on en ait reproché l'abondance à Dickens. Une telle profusion, naturaliste au meilleur sens, ignore, en le dépassant, le propos de l'analyse ; elle s'interdit aussi la rigueur de la stylisation en ce qu'elle ne veut pas se laisser limiter par un choix en vue d'une transposition plus ou moins abstraite. Il est intéressant d'étudier la différence de deux styles en comparant la scène du viol de *Blue Gardenia* de Fritz Lang avec celle de *Bhowani Junction*. Là, mise en scène et direction d'acteurs s'organisent autour d'une idée, de tourbillon, d'aspiration ; ici, autour de l'acte lui-même dans toute sa violence.

Ainsi l'acteur tient-il dans l'œuvre une place privilégiée, au lieu de concourir à l'expression abstraite au même titre que la lumière et le décor. Ici le metteur en scène, tout comme Renoir, ajuste et modèle son œuvre à la mesure de l'acteur et l'on sent bien des scènes conçues pour que l'acteur y donne sa mesure, bien des gestes imaginés dans le seul propos de les lui voir accomplir. Comme *Le Lys Brisé* pour Lilian Gish, *Bhowani Junction* devient un film fait pour une certaine femme et ce n'est pas par hasard si elle y tient une place grandissante. J'ai lu de fort sottes choses sur Ava Gardner et même d'assez basses. Voici pourtant après *La Comtesse aux pieds nus* un film consacré à la beauté la plus émouvante et la plus secrète, consacré à guetter anxieusement son mystère, le voir affleurer et s'enfuir. Nous connaissions déjà un Cukor féministe ; voici, de nuance plus rare, qui l'affirme à présent gynéraste.

Philippe DEMONSABLON.

Bécaud ou la clé des mensonges

LE PAYS D'OU JE VIENS, film français en Eastmancolor de MARCEL CARNÉ. *Scénario :* Jacques Emmanuel. *Adaptation :* Marcel Carné, Jacques Emmanuel et Marcel Achard. *Dialogues :* Marcel Achard. *Images :* Philippe Agostini. *Musique :* Gilbert Bécaud. *Interprétation :* Gilbert Bécaud, Françoise Arnoul, Madeleine Lebeau, Gabriello, Jean Toulout, Claude Brasseur. *Production :* C.L.M. Clément Duhour, 1956. *Distribution :* Cocinor.

(« *Mes rêves sont toujours doubles.* »
SUZANNE BEL.)

Il n'y a pas si longtemps, l'œuvre de Marcel Carné était brandie comme un drapeau. Il n'était guère de jours que son nom ne fût avancé pour s'assurer de la vitalité du cinéma français. Aujourd'hui, le bon ton est sinon de bouder, du moins de faire la fine bouche devant ses films, ceux que, difficilement, il parvient à tourner, et, rétrospectivement, ceux qui firent naguère sa renommée. On connaît le boycottage critique qui accueillit *Juliette ou la Clé des Songes* au Festival de Cannes 1951. On connaît aussi certains travaux d'exégèse qui consistèrent à donner au seul Prévert les mérites de ses réussites les moins discutables, telles que *Quai des Brumes* ou *Les Enfants du Paradis*. Pour ma part, je tiens *Juliette* pour un très beau film et, bien qu'avec quelques réserves, *Le Pays d'où je viens* m'apparaît comme une œuvre beaucoup plus qu'honorable.

Julien Barrère est pianiste dans une brasserie de « Saint-Parfait ». Il est timide, maladroit et, de surcroît, amoureux de la servante de l'établissement. La veille de Noël arrive dans la petite ville le neveu d'un banquier autoritaire. Eric, tel est son nom, s'est échappé de la tutelle de son oncle qui a lancé à ses trousses deux molosses humains. A l'inverse de Julien il est fantaisiste, entreprenant, le portrait en creux de celui-ci, en somme, puisqu'en outre il est son sosie. Ainsi bandé, le ressort de l'intrigue se détend lentement jusqu'au dénouement, optimiste. Après l'avalanche de quiproquos que l'on devine, grâce à Eric, Julien finit par épouser la charmante ser-

vante, tandis que grâce à Julien, Eric échappe une fois de plus au despotisme de son oncle.

Je n'ai rien dit des deux enfants, mais il font partie des réserves que je ferai au sujet de l'économie du scénario. Ils ne sont évidemment pas pour peu dans le succès que le film partage avec *Ballon Rouge* auprès du public parisien. Mais il est probable qu'à l'approche des fêtes de fin d'année, c'était, pour Marcel Carné, cela ou rien. Il s'agissait beaucoup plus de présenter au spectateur un conte bleu et rose, une fantaisie sans prétention, que de donner à son auteur l'occasion de développer les idées qui lui sont chères. Pour tout dire, c'était à Andersen que songeaient les producteurs et non à Voltaire. Et l'on sait combien le conteur nordique est redevable de sa gloire au public d'enfants pour lesquels il écrivait. Le décor de neige et de sapins fait également partie des lois du genre. Un conte de Noël est-il concevable sans son décor de neige et de sapins ?

Tout cela pour dire qu'avant de porter un jugement sur l'œuvre de M. Carné, il convient de connaître les cartes qu'il eût entre ses mains. Ces cartes étaient : un scénario en forme de divertissement, un décor enneigé, deux enfants, un chanteur de charme. Quelle partie Carné a-t-il joué avec un jeu ainsi « distribué » ?

En acceptant de jouer, deux possibilités s'offraient à Carné : ou accepter les règles du jeu, ou tenter de tourner ces règles en introduisant une carte biseautée qui, sans gagner la partie, lui eût permis quelques jolies levées. Carné a choisi le premier terme de l'alternative. Et il a gagné la partie.

Ce conte bleu, doublé d'une comédie musicale qui n'a rien à voir avec les films américains que le terme peut évoquer, Carné l'a mené tambour battant. Une fois le mécanisme monté, les gags éclatent en chaîne, tandis que progressent en convergeant l'une vers l'autre, les deux actions parallèles auxquelles, dès l'exposition, le metteur en scène nous a intéressé : Julien épousera-t-il la jeune servante ? Eric sera-t-il retrouvé par son oncle ? Le thème du sosie, rebattu, trouve ici un interprète de qualité, mais surtout parce qu'il est exploité à fond. En ne cherchant pas à jouer au plus fin avec lui Carné rejoint miraculeusement quelques-uns de ces fils d'Ariane que le spectateur éclairé aimait naguère à découvrir d'une œuvre de Carné à l'autre. Tant il est vrai, comme le dit un personnage de Pirandello, que « *personne ne ment complètement* ». Eric, ce personnage plein de fantaisie, mais comme nimbé de mystère, est-il si étranger à ce pays des songes dont nous fut, il y a peu, donnée la clé ? Et surtout n'est-il pas la plus récente incarnation du Destin, cet être fantasque, souvent cruel, qui, comme chacun sait (du moins le spectateur auquel je faisais plus haut allusion) hante chacun des films de Carné ? Je vois bien où m'entraînerait un tel travail de *réduction* si je le poursuivais trop avant. D'ailleurs comment expliquerais-je la mue de ce Destin, passé d'un coup des couleurs les plus sombres au bleu le plus sympathique ? Je n'insisterai pas. Aussi bien ne voulais-je que signaler que, pour obtenir le crédit d'une nouvelle carrière, Carné n'avait pas fait l'hypothèque totale de ses dons. A quel résultat eût abouti le même sujet traité par un autre que lui ?

Outre l'efficacité de sa mise en scène, *Le Pays d'où je viens* a d'autres mérites, sinon d'autres charmes. Je veux parler du choix de Gilbert Bécaud comme interprète des deux rôles principaux, ceux des sosies. La surprise est grande si l'on pense à quels échecs furent conduits jusqu'ici les chanteurs de charme lorsqu'on a voulu leur faire quitter les planches des music-halls. Dans les rôles de composition qu'exigent toujours les histoires de sosies, Bécaud rend ici des points à Jouvet, bien que dans un tout autre registre. Ce « type à la gomme », tel que le nomment les aficionados de l'Olympia, parvient ici à se retourner comme un gant pour composer le portrait idéal du pianiste « très effacé ». Du reste, l'ensemble de l'interprétation est remarquable, à l'exception néanmoins de Françoise Arnoul qui semble mal à l'aise dans la peau de la servante.

Pour ceux qui aiment les morceaux de choix, *Le Pays d'où je viens* recèle quelques scènes de maître que, visiblement, Carné a pris le plus grand plaisir à tourner : ce sont toutes celles dans lesquelles apparaît le vieux banquier, qui joue un peu ici le rôle de l'ogre malfaisant des contes de fées.

André S. LABARTHE.

Un petit monde d'aujourd'hui

CALLE MAYOR (GRAND'RUE), film franco-espagnol de JUAN ANTONIO BARDEM. *Scénario* : J.A. Bardem. *Images* : Michel Kelber. *Musique* : Joseph Kosma. *Décors* : Enrique Alarcon. *Montage* : Marguerite de Ochoa. *Interprétation* : Betsy Blair, José Suarez, Yves Massard, Dora Doll, Lila Kedrova, René Blancard. *Production* : Play Art Iberia Films (Paris), Cesareo Gonzalez (Madrid), 1956. *Distribution* : Les films Marceau.

La non existence artistique du cinéma espagnol et le non conformisme idéologique de Juan Antonio Bardem expliquent, dans une certaine mesure, l'attitude extrêmement favorable d'une grande partie de la critique française vis-à-vis de *Comicos* et de *Mort d'un Cycliste*. Il était évidemment nécessaire d'encourager les efforts d'un jeune metteur en scène décidé à rompre le sommeil imposé d'une production nationale engluée dans les espagnolades à castagnettes, l'opérette tauromachique et la bondieuserie bêtifiante.

Mais trop de louanges risquent de gâter un tempérament (original, certes), qui, jusqu'ici, a promis plus qu'il n'a donné. Dans l'intérêt même de Bardem il semble qu'il faille essayer, du point de vue critique, d'équilibrer une juste balance. Ne pas plus lui dire qu'il est le seul grand cinéaste espagnol depuis Bunuel que l'accabler sous les réminiscences d'œuvres étrangères préexistantes que l'on retrouve dans tous ses films. Une chose me parait indiscutable : la sincérité apportée par Bardem à l'élaboration de ses sujets et à leur traitement. Mais, ni *Comicos* ni *Mort d'un Cycliste*, malgré son apparente virtuosité, ne m'ont donné l'impression de définir valablement un style Bardem.

Ce style, par contre, *Grand'Rue* permet de l'entrevoir. Un lourd handicap, toutefois, qui n'existait pas dans les films précédents : le doublage français fausse souvent l'atmosphère. *Grand'Rue*, qui réunit autour de l'américaine Betsy Blair une distribution franco-espagnole ne pouvait être doublé qu'en *espagnol*. Contrairement à ce que j'ai entendu dire, en effet, le sujet traité ne saurait être valable aussi bien à Bordeaux ou ailleurs que là où il se situe. Il ne tend pas à l'universel. Il se limite typiquement, par ses structures sociales, à la province espagnole. Et ce malgré le rappel de quelques plans des *Vitelloni*, la création précédente de Betsy Blair dans *Marty* et une vague similitude de situation avec le point de départ des *Grandes Manœuvres*.

Derrière ce cas au demeurant banal d'une vieille fille à laquelle on fait croire trop longtemps qu'elle a, enfin, trouvé un mari, s'inscrit la dénonciation d'une société larvée dans l'ennui et l'étouffement moral. D'une société arriérée entretenue dans ses conventions et ses préjugés d'un autre âge par le régime politique du pays tout entier. A tout ce que comporte de traditionnellement marécageux la province en général s'ajoutent ici les caractéristiques espagnoles. Les compagnons de Juan ne sont pas des oisifs comme chez Fellini mais des employés ou des fonctionnaires mariés et pourvus d'une situation qui cherchent à jouer aux adolescents parce qu'ils n'ont pas d'autres façons de manifester leur liberté. « *Ils s'ennuient* » répète souvent le vieux professeur qui, pourtant, a eu à se plaindre de leurs blagues stupides. A ce même professeur, le jeune intellectuel venu de Madrid reproche son attitude passive (sous-entendu devant le régime comme devant le milieu). Cet intellectuel ressemble furieusement à Bardem lorsqu'il explique que Madrid avec son néon et sa vie factice n'est qu'un trompe-l'œil. La réalité de l'Espagne n'est bien saisissable que dans la province.

Isabelle elle-même, lorsqu'elle se raconte, laisse entrevoir tout un engrenage social. A 35 ans, sans mari, il ne lui reste comme activité possible que celle de demoiselle patronesse. Sa mère, veuve d'officier, au bord de la misère, ne lui a jamais permis de « travailler » cela étant impensable pour les femmes de leur milieu. Et l'extrême hypocrisie des mœurs influe sur la destinée des individus. Une promenade dans la Grand'Rue avec une jeune fille oblige un homme aux fiançailles. Une femme qui devient la maîtresse d'un homme est déconsidérée. L'antique conception de l'honneur espagnol, faussée, se répercute sur la vie privée, mettant par-

tout des entraves morales. La plaisanterie dont est victime Isabelle, possible partout où il existe des vieilles filles, ne peut donc ailleurs qu'en Espagne avoir de telles conséquences.

La mise en scène manque sans doute un peu trop de rigueur pour que ces intentions deviennent des évidences. Bardem ne sait pas toujours choisir les meilleurs moyens d'expression. Trop de choses sont mises dans le seule dialogue et une photographie d'Hitler entrevue dans une vitrine de libraire représente un clin d'œil un peu trop complaisant. J'aime mieux la procession « réservée aux femmes » et la promenade en rangs de trois des séminaristes.

En fait, plus que par ses références sociologiques, le film est intéressant parce qu'il se construit autour d'un seul personnage et devient une sorte de monologue. Dès que la mystification est mise en route, tout n'existe plus qu'en fonction d'Isabelle. Isabelle, rendue à l'espoir, parle sans arrêt, et quelques brèves phrases de Juan viennent seules, de temps en temps, rompre ce monologue d'un être découvrant soudain la possibilité d'une autre existence. La tension dramatique naissant du fait que le point de vue d'Isabelle sur l'univers qui l'entoure est faux pour le spectateur qui sait. La présence de Juan, séducteur veule, agité de contradictions sommaires étant seulement destinée à ne pas faire oublier ce mensonge des apparences. Isabelle ne rêve pas; elle croit. Il est dommage que son monologue soit rompu arbitrairement par les moments où l'action s'égare autour d'Antonia et de la maison de Madame Pépita. L'intensité de la situation s'en trouve souvent diminuée. Le fil se renoue et se tend à partir de la scène de la salle de bal. C'est à partir de cette scène que la mise en scène correspond sans faiblesse au développement dramatique.

Le monologue d'Isabelle s'achève sur les notes d'un piano qu'on accorde au moment où Federico commence à parler. Isabelle ne dira plus un mot. Juan a disparu. Jusqu'à la fin, Federico cherchera en vain à se faire entendre. Ce changement de voix donne un caractère tragique à la minable aventure. A la fausse réalité succède la vraie. Progressivement le regard d'Isabelle où s'était concentré tout ce qu'elle avait de beauté s'éteint.

Pour ces dernières séquences et l'interprétation de Betsy Blair (on a vraiment l'impression d'assister à la mort *morale* d'un être), *Grand'Rue* mérite de retenir l'attention.

Jacques SICLIER.

Beau fixe sur Paris

PARIS-PALACE HOTEL, film franco-italien en Eastmancolor de HENRI VERNEUIL. *Scénario :* Charles Spaak et Henri Verneuil. *Dialogues :* Charles Spaak. *Images :* Philippe Agostini. *Musique :* Paul Durand. *Montage :* Louisette Hautecœur. *Interprétation :* Françoise Arnoul, Charles Boyer, Roberto Risso, Michèle Philippe, Tilda Thamar, Julien Carette, Raymond Bussière, Louis Seignier, Darry Cowl. *Production :* Speva Films Rizzoli, 1956. *Distribution :* Cinédis.

Abandonnons un temps la médisance; pourtant, tout paraît m'y inviter : la fadeur et la niaiserie de ce cinéma des téléphones blancs et des contes de fée intellectuels qui noie dans l'abjection le conformisme par une médiocrité repoussante, exclusivité incontestée de ces réformateurs perpétuels cachés derrière faux semblants et faux bons sentiments; de plus il y a les œillades adressées au spectateur initié qui contredisent à première vue le caractère commercial et inoffensif de l'œuvrette, mais qui, en réalité, lui sont liées le plus intimement comme les manifestations les plus écœurantes de l'hypocrisie. Il s'agit d'introduire ici et là quelques touches, quelques répliques qui revêtent l'apparence de la critique sociale et semblent décrire, par le processus de l'absurde, les vicissitudes et incohérences de l'appareil capitaliste, voire poser le problème des classes. De plus, la méprise, le malentendu règnent ici souverainement, poncifs stériles de notre art moderne décadent : mais rien du déchaînement cosmique de *The Comedy of Errors*, hélas.

Ceci dit, laissons à Spaak ce qui n'appartient qu'à lui; je n'en serai donc que plus à l'aise pour parler du

positif : le film d'Henri Verneuil, homme à la page, homme de son temps, vous pouvez retrouver en vous-mêmes les constantes de son inspiration. Pour la métaphysique, bernique ! Mais il n'y a pas, que je sache, dans notre pays cinéaste plus attentif aux apparences les plus grossières peut-être (mais ne sont-elles pas chargées de sens elles aussi ?), de notre vie de tous les jours, de ses caractéristiques toujours méconnues par nos grands réalistes. film comme celui-ci rend de ma, de notre capitale, une image combien plus fidèle que celles, partisanes, que nous offrent *L'Air de Paris* ou *Le Ballon Rouge*.

Il n'est pas pour me déplaire que l'Eastman technicolo-joinvillisé s'accommode mieux des taches éclatantes, particulièrement des teintes jaunâtres, orange ou souffre, bistre ou citron, beige ou Lévitan, car ces tonalités sont celles qui font le plus corps avec notre monde moderne; les mauves, les bruns confus et les noirs torturés qu'une tradition de cécité marie stupidement avec une vision réaliste du monde ont ici la moindre part. Comme Renoir, Verneuil, d'une façon moins délibérée, moins constante et beaucoup moins inventive, sait voir les choses telles qu'elles sont : « *Tout le monde, par exemple, se figure que le drapeau français est bleu, blanc, rouge; or, le drapeau français n'est plus bleu, blanc, rouge.* » Voyez les scènes du snack-bar, de la chambre où dort Françoise Arnoul ou bien encore les appartenances adjointes du palace. Et ce goût amoureux sans remords du moderne se retrouve dans les idées de mise en scène plus fréquentes ici que dans les laborieuses séquences qui se tournent carrément vers un certain irréel : des repoussants vomitifs du snack à l'invisibilité que confère aux artères parisiennes la réunion des éclats de lumière, et des rafales de pluie en passant par le cocktail matinal, la chemisette généreuse ou les mécanismes de notre manucure pour appliquer à la recherche de sa sandale la théorie du moindre effort, faites votre choix.

Ajoutez à cela une étonnante aptitude à mettre en valeur les lignes directrices du visage de Mlle Arnoul, un plaisir de tourner qui justifie la provocante inutilité de certains plans. Verneuil et Agostini plongent, travelinguent et se cachent dans les placards d'une manière qui ravirait Hitchcock ou Preminger : n'auraient-ils pas vu, par hasard, *La Main au Collet* et *L'Homme au Bras d'Or ?*

Si celà ne vous suffit point, n'allez pas voir *Paris-Palace-Hôtel*; un conseil en tout cas : fermez les yeux sur la dernière bobine.

Bref, un film aussi mineur et aussi inégal que celui-ci, dont notre éminent décemvirat aurait tort de recommander les mérites par plus d'un satellite, prouve ce qu'il n'est plus besoin aujourd'hui de démontrer : à savoir qu'au-delà de ses imperfections, et peut-être grâce à elles, il fait partie de ces bandes, assez riches pour qu'on ne leur fasse pas la suprême injure de les raconter et de les décortiquer, qui constituent notre cinéma national, pléiades de talents les plus divers, et le hissent ainsi au premier rang; c'est en partie grâce aux talents mineurs de Joffé, Boisrond, Melville, Carbonneau ou Verneuil que le cinéma français est aujourd'hui le meilleur du monde, enfin, de l'ancien.

Luc MOULLET.

Philipe perd le Nord

LES AVENTURES DE TILL L'ESPIEGLE, film en Technicolor de GÉRARD PHILIPE. *Scénario* : René Wheeler et G. Philipe, d'après l'œuvre de Charles de Coster. *Adaptation :* René Barjavel et G. Philipe. *Images :* Christian Matras. *Musique* : Georges Auric. *Décors* : Léon Barsacq. *Interprétation* : Gérard Philipe, Jean Vilar, Fernand Ledoux, Nicole Berger, Jean Carmet, Jean Debucourt, Robert Porte, Georges Chamarat, Françoise Fabian, Raymond Souplex. *Production* : Films Ariane-Defa Babelsberg, 1956. *Distribution* : Cinédis.

On attendait avec impatience de juger aux résultats le travail d'équipe de Joris Ivens et de Gérard Philipe filmant *Les Aventures de Till l'Espiègle*. C'est toujours assez risqué de partager les responsabilités de la mise en scène, mais on pouvait espérer que le métier du documentariste hollan-

dais analysant l'esprit inventif de Gérard Philippe, leur collaboration donnerait quelque chose de neuf.

En fait, c'est Philipe qui, au cours du tournage, s'est de plus en plus occupé de la mise en scène et le résultat laisse très exactement l'impression d'un ratage pénible.

L'entreprise de Joris Ivens et de Gérard Philipe n'était pas sans périls. Telle que l'a codifiée Charles de Coster, la légende de Tyl Eulenspiegel, touffue, contrapuntique, fortement teintée de romantisme, posait des problèmes d'adaptation très sérieux, et seule adoptée aurait pu fournir un scénario valable ; d'ailleurs le thème central de l'œuvre — liberté et indépendance nationale se défendant par l'esprit autant que par les armes — n'a pu échapper aux réalisateurs et leur inspiration progressiste leur avait choisi le sujet en fonction de ces thèmes. Si le film est un peu conventionnel, c'est moins en raison de l'adaptation et du découpage que des erreurs de la mise en scène. Faisant un film, Gérard Philipe pouvait encore opter entre le théâtre et le cinéma : il n'a pas su choisir.

Willy ACHER.

Vingt ans après

THE HARDER THEY FALL (PLUS DURE SERA LA CHUTE), film américain de MARK ROBSON. *Scénario :* Philip Yordan, d'après le roman de Budd Schulberg. *Images* : Burnett Guffey. *Musique :* Hugo Friedhofer. *Décors :* William Kierman et Alfred E. Spencer. *Montage :* Jerome Thoms. *Interprétation :* Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling, Mike Lane, Max Baer, Jersey Joe Walcott, Carlos Montalban. *Production :* Philip Yordan, 1955. *Distribution :* Columbia.

Comme il est difficile de parler d'un film moyen ! Impossible de l'éreinter sans faire preuve d'injustice, impossible de le louer sans manquer aux règles les plus élémentaires de l'équité. Si *The harder theyfall* plait, ce sera, je pense, pour des raisons extra-cinématographiques. Seuls, en effet, quelques initiés, au courant des annales de la boxe, peuvent reconnaitre dans le Max Baer vieilli et boursouflé qui inflige une correstion magistrale au « Toro » argentin présenté par le gang d'un *matchmaker* taré, comme la merveille pugilistique du siècle, l'admirable athlète qui pulvérisa le géant italien Primo Carnera pour le championnat du monde toutes catégories (1).

Or, c'est précisément la malheureuse aventure de Carnera et les « combines » de son trop astucieux manager qui ont servi de modèles à Budd Schulberg pour son roman *K.O.* Je signale en passant que personne n'aurait rien soupçonné si le manager n'avait luimême pris soin de faire de sensationnelles révélations (2). Oui, tous les adversaires de Carnera avaient été payés pour « se coucher », mais aucun journaliste n'avait découvert le pot aux roses et dénoncé le scandale. Dans le film, c'est au contraire un journaliste (Humphrey Bogart) qui incarne la morale sportive ! Ceci ne manque pas de piquant quand on songe que Bogart a fait partie d'un gang analogue à celui que stigmatisent Schulberg et Robson, le gang de Frankie Carbo qui envoya au massacre le malheureux Jake la Motta. Mais le film n'y gagne rien, bien au contraire. Il aurait été plus drôle de voir le matchmaker dévoiler toute l'affaire dans un accès de franchise ou (pourquoi pas ?) de cynisme.

Que vient faire la morale dans tout cela ? Du jour où le professionnalisme est admis, il faut en accepter les conséquences sous peine de faire violence à la logique : les matchmakers, les bookmakers, les journalistes tarés, les les managers marrons, tout ce petit monde est parfaitement cohérent et l'intrusion de la morale ne fait que l'afadir.

Que dire de plus ? Mise en scène veule, sans commune mesure avec ce que la réalité peut nous offrir. *The Set Up* (*Nous avons gagné ce Soir*) de Robert Wise était malgré tout plus convainquant. En bref, un film inutile.

Jean DOMARCHI.

(1) Il y a bien vingt ans au *Yankee Stadium*.
(2) Dans l'hebdomadaire *Marianne*, disparu depuis.

LE CONSEIL DES DIX

NOTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Jean-José Richer	Eric Rohmer	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Un Condamné à m. s'est échappé (Bresson)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Queen Kelly (E. von Stroheim)	★★★	★★	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★		★★
La Traversée de Paris (C. Autant-Lara)	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★
Bus Stop (J. Logan)	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	●	★★	★★★	★★★	★
Moby Dick (J. Huston)	★★	★★		★	★★	★★		★		★★★
Le Ballon rouge (A. Lamorisse)	★★	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★	●	●	★★
Calle Mayor (J.-A. Bardem)	●	★★	★★★	★★	★★★	★★		●	●	★★★
Ombres en plein jour (T. Imai)		★★			★	★★★		★	★	★
Tarde de toros (L. Vajda)	★★	★★	★★	★★	★	★	●		★	
Paris Palace Hôtel (H. Verneuil)	★	★		★★	★	★	★	★	★	
Le Pays d'où je viens (M. Carné)	★	●	★	★	★	★★		●	●	
L'Homme aux clés d'or (L. Joannon)	●	★			●	★		●	●	
Les Aventures de Till l'Espiègle (Philipe)	●	●	★	★		★	●	●	●	●
Une Fée pas comme les autres (Tourane)	●	●	●		●	●	●	●	●	●

Sachez que :

— Les films du Conseil des dix de ce mois sont classés suivant un ordre de préférence tel qu'il ressort des réponses obtenues.

— Alexandre Astruc, Georges Auric, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Louis Chauvet, Jacques Demy, Jean Domarchi, Roger Leenhardt, Maurice Le Roux, Pierre Marcabru, Claude Mauriac, Edouard Molinaro, Martine Monod, Alain Resnais, Jacques Rivette, Jean-Louis Tallendy et François Vinneuil vous recommandent de ne pas manquer *Un condamné à mort s'est échappé*, de Robert Bresson.

LIVRES DE CINÉMA

Jean Quéval : JACQUES PREVERT (*Mercure de France*)

Ce livre ne nous concerne qu'à moitié. Laissons le poète de *Paroles* pour ne considérer que le cinéaste. Cinéaste en effet : Jean Quéval pense, et nous pensons avec lui, que le terme n'est nullement forcé : « *Prévert existe plus que les autres réalisateurs ou scénaristes. Un seul détail le dirait que signale Roger Leenhardt : « Jamais un autre que lui-même n'a dialogué ses scénarios... tentez seulement de dresser la liste des films d'un scénariste, son incohérence vous fera rire. » Prévert, lui, résiste à la production, s'impose, existe.* » Il fut la personnalité forte des années 30 à 40. *Les Amants de Vérone* et *Lumière d'Eté* ont entre eux plus de ressemblance que l'un ou l'autre de ces films avec l'œuvre respective de Cayatte ou de Grémillon. « *Il n'y a de mise en scène*, ajoute Jean Quéval, *que s'il y a metteur en scène.* » Des metteurs en scène, c'est bien ce qui nous fit le plus défaut au temps du règne de Prévert, si l'on excepte Clair, déjà bien essouflé, et Jean Renoir. « *Le cas de Jean Renoir est éclairant. Le seul film qu'il ait réalisé d'après un scénario de Prévert,* Le Crime de Monsieur Lange *est communément estimé* (mais *Nana, Boudu, La Chienne, La Règle du Jeu,* etc. ont réputation aussi solide), *avec ses faiblesses et ses admirables moments comme l'un de ses meilleurs. Partant de là, Jacques Brunius écrit « la combinaison Renoir-Prévert — à supposer que le choc de ces deux personnalités tumultueuses eût permis la combinaison — aurait pu fournir au cinéma français quelques explosions salutaires...* »

Mais Quéval de nous rappeler ce qu'il advint de l'adaptation de *La Partie de Campagne* écrite par Prévert. « *C'est admirable*, aurait dit Renoir, *mais je n'ai plus rien à faire.* »

Oui, quel fut le metteur en scène le plus apte à mettre Prévert en bobines : ni Grémillon, comme on l'affirme ici, Grémillon « *le génie malheureux du cinéma français* » (mais qui ne dut, il faut dire, son malheur qu'à lui seul), ni, non plus, son frère Pierre. L'auteur esquisse une défense de *L'Affaire est dans le sac*, d'*Adieu Léonard* et du *Voyage Surprise* qui a du mal à nous convaincre. Passe encore pour la première bande, dont la maladresse écolière mérite sympathie. Les deux dernières eussent pu donner quelque chose, prises en main par un Minnelli, mais nous n'avions pas, nous n'avons pas en France de Minnelli, et la gentillesse ni les meilleures intentions du monde (mais étaient-elles si bonnes ?) n'ont jamais tenu lieu de talent.

Passons sur *L'Hôtel du libre échange* de Marc Allégret, *Le Soleil a toujours raison* de Pierre Billon et autres Prévert à la petite semaine, passons sur *Les Amants de Vérone*, le plus prétentieux peut-être de tous ces films, mais non le meilleur. Reste Carné, et je me demande si ce « *superbe imagier* » n'a pas été le meilleur collaborateur dont aurait pu rêver notre scénariste. Poète — poète de cinéma certes mais « *homme de verbe* » comme dit Roger Leenhardt —, il n'avait en somme besoin que d'un bon illustrateur. On peut prétendre, comme B. Amengual, que Prévert est « *dans les images* » de ses films, tout autant que dans leurs dialogues. Mais encore faut-il le prouver, ce qu'on ne fait guère ici, si ce n'est par une citation du script des *Amants de Vérone*, dans laquelle est décrite une scène muette. Bien sûr, Pierre est un « *visuel* », mais les trois quarts des romanciers ou des auteurs dramatiques le sont aussi. Nous pensons au contraire qu'il s'accommode de toute espèce de style cinématographique, pourvu que celui-ci ne fasse pas la part trop belle à la « mise en scène », telle par exemple que la

conçoivent les maîtres du muet, Renoir ou les Américains actuels. Et Carné, en l'occurrence, a bien un style de cadrage, d'image, plutôt que de direction de « jeu », ce mot étant pris au sens le plus large. Une boutade de Prévert n'est pas sans nous confirmer dans cette opinion : « *L'auteur d'un film ? C'est l'acteur.* » Le texte de son dialogue prend d'autant plus de poids qu'il est dit par d'illustres interprètes : il est un de ceux qui ont le mieux compris qu'il fallait écrire pour eux, en pensant à eux. Gabin n'est jamais mieux Gabin que dans *Quai des Brumes* ou *Le Jour se lève*, tandis que Renoir, bon gré, mal gré le fait sortir de son mythe.

Prévert avait assez d'étoffe pour n'avoir besoin que de bons éxécutants, lesquels n'étaient pas toujours faciles à trouver. Quand il les a sous la main (acteurs ou réalisateurs) reste un inconvénient : assimiler le tournage d'un film à une simple exécution comparable à celle d'une partition musicale, c'est se faire, croyons-nous aujourd'hui, une trop piètre idée du cinéma. N'ayant pas l'occasion de mettre la main à la pâte, il surchargeait le script d'idées qu'un cinéaste « complet » aurait préféré n'exprimer que par la seule mise en scène. Littérateur par force et par métier, un des rares scénaristes qui ait eu le droit de dire son mot, il le disait, mais en son langage : *en paroles*. Ces paroles pour prendre tout leur sel ont besoin de sortir de derrière l'écran, mais elles pèsent si lourd sur les lignes du film, que les gens de derrière la caméra y ont pris prétexte de la plus grande paresse. « *Seul parmi les metteurs en scène de quelque importance, Clair et Cocteau et quatre autres relativement nouveaux venus : Becker, Bresson, Clément, Tati ont échappé à cette impérieuse influence.* » Bien sûr ! Car ils avaient, eux, quelque chose à dire.

Tout cela peut-être tourne à la gloire de Prévert, comme à son blâme. Ce fameux *ton* prévertien, nous ne cessons de le déceler chez Aurenche, Bost, Spaak, Sigurd et beaucoup d'autres, et les ersatz ont fini par nous donner quelque nausée de l'original. Prevert qui fait sa rentrée dans la *Notre-Dame de Paris* de J. Delannoy n'en est pas encore au stade où la patine du temps émousse le ridicule des choses démodées d'hier ou d'avant-hier. Le fameux *Déjeuner du matin* (qu'on m'excuse d'empiéter sur le terrain littéraire) nous laisse pour le moment aussi froids que la combinaison festonnée de Michèle Morgan dans *Le Quai des Brumes*. Le roman et le film américains nous ont appris un autre style de dialogue cinématographique encore plus concis et plus proche du naturel que le sien. Et puis le surréalisme qu'il prolonge et adapte au goût du grand nombre brûle de ses derniers feux, s'il n'est déjà réduit tout entier en cendres.

Le livre de Jean Quéval vient donc au moment critique, je veux dire le plus malaisé pour une plaidoierie, surtout aux yeux de notre génération qui ne sourit à Prévert que pour mieux écraser ses contrefacteurs. Sa lecture aura eu au moins l'heureux effet de me renvoyer à un article de Roger Leenhardt — publié jadis dans la revue *Fontaine* (mai 1945) *L'Esthétique de Jacques Prévert*. Cette étude, dont le temps n'a altéré en rien la pertinence, épuise en quelques pages le tout de la question. Il est certain, comme dit Leenhardt, que le dialogue de film doit être près du langage parlé mais en même temps posséder le « *brillant* » du langage écrit. Prévert réunit bien ces deux conditions puisque « *le brillant de son dialogue de cinéma est fait des mille « perles » du bavardage humain. Ses mots d'auteur sont des lieux communs.* » Oui, sur ce point l'apport de Prévert est incontestable, bien qu'on puisse encore lui reprocher de s'être un peu trop abandonné à son système, système littéraire, celui qu'il applique aussi dans ses poèmes. Autre point : son penchant à « typer » les personnages. « *D'où vient que la stylisation chez Prévert apparaisse comme un paradoxe dangereux, sinon comme un défaut ? C'est qu'il s'exprime par le cinéma, art de la réalité, art de la durée. Et son succès à l'écran ne doit pas nous masquer combien son esthétique s'oppose à l'esthétique normale du cinéma. Art de la durée, avons-nous dit. La durée permet d'exprimer la modification progressive d'un caractère, son volume, si différent des teintes plates des personnages de Prévert, données une fois pour toutes, comme des symboles poétiques... Poète plus que psychologue, créateur d'atmosphère et de personnages plutôt qu'inventeur de sujets, il était parfaitement à son affaire dans l'adaptation... La carcasse n'était pour lui qu'une utilité : précisément elle lui était utile. Libéré de sujets imposés il a paru gêné de cette liberté. Ses personnages que ne soutenait plus le fil de fer solide, mais*

qu'il tordait à sa guise, en perdirent souvent leur consistance ou leur équilibre. A preuve l'insoutenable invraisemblance psychologique et sociale de Lumière d'Eté. »

Les Portes de la Nuit, tournées l'année suivante, ont confirmé de façon éclatante ce jugement.

Eric ROHHMER.

GENEVIÈVE AGEL ET DOMINIQUE DELOUCHE : LES CHEMINS DE FELLINI-JOURNAL D'UN BIDONISTE (7e *Art. Editions du Cerf*).

On pourrait reprocher à cette collection, d'avoir, par une vision hâtive ou superficielle, gâché une matière précieuse. Mais ici c'est plutôt l'étoffe qui semble manquer. L'œuvre de Fellini est mince, quelque estime d'ailleurs, qu'on puisse avoir pour elle. Rassurons-nous : pas de redites, pas de digressions, tout colle étroitement au sujet et nous souscrivons le plus volontiers du monde à des jugements que les propres déclarations du metteur en scène ne cessent de ratifier. Le livre comprend deux parties. Dans la première, Geneviève Agel nous présente un commentaire sûr et toujours vivant des cinq films de Fellini. Cinq, car avant de tourner *Lo Sceicco Bianco*, il signe avec Lattuada *Luci del Varieta*, document satirique sur le monde des spectacles et des variétés. Le fil conducteur de l'analyse est une symbolique dont un chapitre d'introduction : *Mythologie de Fellini* dégage les thèmes dominants : préférence de la « manifestation religieuse », de la « fête », hantise de certains lieux ou objets, places, paysages désertiques, arbre, mer, murs, de certains éléments naturels : l'eau et surtout le feu. L'œuvr de l'auteur de *La Strada* est aussi le lieu de rencontre entre une éthique chrétienne et une esthétique inspirée de la tradition ésotérique « *Fellini, poète visionnaire, qui renverse l'énigme des miroirs, imprime dans toute son œuvre les signes de sa mythologie intérieure : mythologie dont l'essence est complexe et où l'on croit déceler pêle-mêle chez l'auteur, l'enfance toujours présente en lui, la fidélité à un folklore intérieur de l'Italie, les rencontres avec certaines traditions ésotériques* » (page 19), et plus loin (page 86) : « *Si nous avons qualifié Fellini de « chrétien », c'est que lui-même se réclame de ce titre. Si Dieu lui est une nécessité, il ne nie rien de l'homme, ni de ses lâchetés, ni de ses paniques. S'il nous fait entrevoir quelque lumière céleste, il nous fait descendre en même temps au plus noir et au plus profond de la terre.* » La seconde partie est constituée par le journal de tournage de Dominique Delouche, assistant metteur en scène pour *Il Bidone*. L'extrait publié dans notre n° 57 a pu vous faire apprécier l'intérêt de ce document. Delouche parle en connaisseur, en homme de derrière la caméra, non en reporter d'occasion et son sujet, en l'occurence Fellini, offre l'avantage de se livrer sans réticences, de modeler, composer son œuvre, scénario compris sous la pleine lumière des projecteurs. Ce « secret professionnel » dont certains cinéastes se montrent si jaloux est jeté en pâture à notre curiosité avec une générosité dont, je l'espère, nous profiterons. Signalons enfin la pittoresque interview d'un certain Lupaccio (c'est-à-dire « grand méchant loup ») bidoniste en vrai qui servit de modèle au personnage de Augusto. Sa conclusion : « *Qu'attends-tu de la vie ? — Un travail* ».

E.R.

REVUE DES REVUES

La guerre des revues n'aura-t-elle pas lieu ? POSITIF nous suit dans les hommages que nous décernons à Aldrich et à Richard Brooks auquel il consacre son numéro d'octobre. De même, dans le dernier numéro de CINÉMA 56 agréables rencontres sur Anthony Mann (*La Charge des Tuniques bleues* par Roger Tailleur) et Logan (*Picnic* par Marcel Martin). En première partie, articles sur Tati

que Kyrou semble chérir non moins que nous, si ce n'est qu'il lui reproche « *d'être le contraire d'un révolutionnaire* ». Astruc, Visconti, Carné dont je suis loin pour ma part de faire un grand « classique »... mais passons. Vive donc la paix retrouvée. Si tous les chemins mènent à Rome, c'est-à-dire aux mêmes bons auteurs, avouons, au risque d'effaroucher notre modestie, que les CAHIERS n'ont pas été, dans cette course en terrain libre, les plus oublieux du premier axiome d'Euclide.

Un seul point de friction, mais dont la présence est d'autant plus regrettable. En intitulant sa rubrique des films du mois *Guide du spectateur*, CINÉMA 56 manifeste l'intention de n'émettre que les jugements les plus circonstanciés. Qu'*Elena et les Hommes* puisse déconcerter, décevoir, soit, mais il convient (je reprends les propres termes de l'éreintage en dix lignes dont on le gratifie) *au nom*, précisément, *de la « politique des auteurs »* de faire à Renoir, sinon son *plein crédit*, du moins l'hommage d'un article qui fût procès légal, non exécution sommaire, et surtout d'avoir la politesse de signer ladite critique.

Enfin TÉLÉ CINÉ augmente le nombre de ses pages qui passe de 32 à 40 et nous offre, pour célébrer l'événement, un numéro spécial sur le festival de Venise. On lira avec intérêt le double commentaire tantôt parallèle, tantôt divergent que nous donnent Gilbert Salachas et Jean Collet des films présentés à la Biennale. Je ne pense pas toutefois que le principe d'une telle confrontation soit à retenir. Le lecteur aime, même s'il ne souscrit pas au jugment du critique, que les objections viennent de lui. Il préfère la partialité respectueuse de sa liberté à une objectivité artificielle qui rétrécit ses horizons.

E. R.



GRASSHOPPER NEWS publié par le *Grasshopper Group* de Londres — N° 8 — Eté 1956. Il faut d'abord dire ce qu'est, à l'enseigne de la sauterelle, le *Grasshopper Group;* une étonnante réunion de cinéastes amateurs anglais qui réalisent, en 16 m/m., à la cadence des productions de la M.G.M. et avec l'assistance pratique, financière et technique de tous les membres, des Films d'Animation. Les projets sont entrepris, réalisés et produits grâce à des actions que se partagent les membres.

Aux *Premières Journées Internationales du Cinéma d'Animation* de Cannes, trois films représentaient flatteusement ce groupe aussi réaliste qu'original et ambitieux : *The Battle of Wangapore*, un dessin animé à gags de type Walter Lantz, *Watch the Birdie* de Bob Jodfrey, un film d'animation de papiers découpés, aussi ingénieux que singulier, et *Two's Company* de John Daborn, film réalisé selon cette mystérieuse *pixilated animation* utilisée par McLaren pour *Two Bagatelles* et *Neighbours*, qui permet d'animer des personnages vivants image par image comme des marionnettes.

Les GRASSHOPPER NEWS que dirige Derek Hill, et dont les vingt-quatre pages polycopiées sont denses, pratiques, et sans mots vagues, constitue, je pense, le premier *corporatif* sérieux d'amateurs groupés librement pour le bon motif.

Ce n° 8, par exemple, nous renseigne avec précision sur les projets et les films terminés par le petit Burbank londonien. John Daborn (dont nous connaissons déjà le pixilated *Two's Company*) vient de présenter en grande pompe *Bride and Groom*, un second film de personnages vivants animés image par image, sur un scénario du jeune australien Robert Prentice et une musique de Conrad Wagner. Ce même numéro contient par ailleurs quelques réflexions sur ce type d'animation en prise de vues directe que complète remarquablement une note ancienne de Norman McLaren sur ce que celui-ci appelle la *stop motion animation*. Bien entendu, il n'y a pas encore de mot français pour désigner ce genre d'animation. — A.M.

FILMS SORTIS A PARIS DU 17 OCTOBRE AU 15 NOVEMBRE

17 FILMS FRANÇAIS

Les Aventures de Till l'Espiègle. — Voir critique dans ce numéro, page 53.

Baratin, film de Jean Stelli, avec Roger Nicolas, Ginette Baudin, Jean Tissier, Anne-Marie Carrière, Micheline Luccioni. — « *On m'appelle Baratin et ce nom me va très bien.* » Comme on fait son Stelli on se couche... ou du moins l'on s'endort.

Ce Soir les Souris dansent, film de Jean Fortuny, avec Mick Micheyl, Howard Vernon, Dany Carrel, Manuel Monroy, Raymond Gast, Carlos Othero. — Indigence totale, bassesse, vulgarité, bêtise : la critique n'est pas concernée. Que ces souris aux bouches peintes se fassent bouffer le plus vite possible : c'est tout le mal que nous leur souhaitons.

L'Homme aux Clés d'Or, film de Léo Joannon, avec Pierre Fresnay, Annie Girardot, Gil Vidal, Grégoire Aslan, Jean Rigaux, Françoise Soulié. — Joannon croit avoir fait un film contre la jeunesse actuelle; il en résulte une peinture, d'autant plus atroce qu'involontaire, de la vieillesse d'un acteur et celle d'un cinéaste, dans un film terriblement « avant-guerre ».

Les Lumières du Soir, film de Robert Vernay, avec Gaby Morlay, Etchika Choureau, George Reich, Aimé Clariond, Robert Arnoux, Noël Roquevert. — Pas la moindre lueur dans les cerveaux qui conçoivent un tel film : scénario, mise en scène. Vernay trouverait peut-être sa voie ailleurs que dans le cinéma ?

Paris Palace Hôtel. — Voir critique dans ce numéro, page 52.

Le Pays d'où je viens. — Voir critique dans ce numéro, page 49.

Pitié pour les Vamps, films en Dyaliscope et en Ferraniacolor de Jean Josipovici, avec Viviane Romance, Gabrielle Dorziat, Gisèle Pascal, Geneviève Kervine, Yves Vincent. — Incapable de concilier ses ambitions et le commerce, Josipovici abdique de la pire façon et nous donne avec *Pitié pour les Vamps* une petite cochonnerie de couchage dénuée de tout intérêt. La peinture de la faune du cinéma qu'il y fait est tellement en fausses teintes que nous doutons qu'il soit lui-même cinéaste. Pas de pitié pour ces vamps-là.

Section des Disparus, film de Pierre Chenal, avec Nicole Maurey, Maurice Ronet, Waldo Martinez, Inda Ledesma. — A coups de combines, Chenal poursuit une carrière obscure que peu de cinéphiles ont le courage de suivre : et comment les en blâmer ? *Section des Disparus ?* Est-ce un film autobiographique ?

La Traversée de Paris. — Voir critique dans ce numéro, page 45.

Tu enfanteras sans Douleur de Henri Fabiani, *Louis Lumière* de Paul Paviot et *Kami Shibai* de Gilles Boisrobert. — Trois courts métrages : le premier est un document de valeur, le second est affligeant, le troisième attachant.

Un Condamné à Mort s'est échappé ou *Le Vent souffle où il veut.* — Voir critique dans ce numéro, page 42.

Une Fée pas comme les autres et *Ballon Rouge.* — Voir dans ce numéro l'article d'André Bazin, page 32.

Zaza, film de René Gaveau, avec Lilo, Maurice Teynac, Pauline Carton, Dinan, Robert Dalban, Jim Gérald. — La « belle époque » vue par Gaveau devient d'une tristesse !...

12 FILMS AMERICAINS

Abbott and Costello meet the Mummy (*Deux Nigauds et la Momie*), film de Charles Lamont, avec Bud Abbott, Lou Costello, Marie Windsor, Kurt Katch. — Ne dépare pas la série.

Autumn Leaves (*Feuilles d'Automne*), film de Robert Aldrich. — Voir critique dans notre numéro 67.

The Bad Seed (*La Mauvaise Graine*), film de Mervyn LeRoy, avec Nancy Kelly, Patty McCormack, Henry Jones. — La lourdeur de la mise en scène ramène cet excellent scénario, tiré d'une pièce à succès, aux dimensions d'un quelconque *thriller*. Il reste cependant le sujet et surtout l'extraordinaire petite Patty McCormack, interprète du rôle à la scène et donc parfaitement rodée.

Bus Stop (*Arrêt d'Autobus*), film en Cinémascope et en DeLuxe de Joshua Logan. — Voir critique dans notre dernier numéro, page 44.

Kiss of fire (*El Tigre*), film en Technicolor de Joe Newman, avec Jack Palance, Barbara Rush, Martha Hyer, Rex Reason. — Western historico-mexicain de la meilleure veine.

Moby Dick, film en Technicolor de John Huston. — Voir l'article d'Herman G. Weinberg dans notre dernier numéro, page 32, et notre critique dans le numéro 67.

Never say Goodbye (*Ne dites jamais Adieu*), film en Technicolor de Jerry Hopper, avec Rock Hudson, Cornell Borgers, George Sanders, Ray Collins. — Scénario classique du film dramatique tiré de Luigi Pirandello : un chirurgien retrouve sa femme qu'il croyait morte et devra opérer sa petite fille gravement blessée dans un accident d'auto. L'Allemande Cornell Borgers n'a rien perdu de son charme sous les sunlights américains.

The Proud and Profane (*Un manifique Salaud*), film en Vistavision de George Seaton, avec William Holden, Deborah Kerr, Thelma Ritter, Dewey Martin. — Un exemple parfait de film psychologique, avec les inconvénients et les avantages que cela suppose. Les militaires américains continuent à en prendre pour leur grade : cette fois le Colonel fait plus de ravages dans les rangs du personnel féminin de la guerre du Pacifique que dans ceux de l'ennemi.

Queen Kelly, film d'Erich von Stroheim, avec Gloria Swanson, Walter Byron, Seena Owen. — La sortie tardive de ce chef-d'œuvre de Stroheim révèle chez nombre de nos confrères que la suffisance le dispute à l'ignorance. Nous aurons l'occasion de revenir bientôt sur *Queen Kelly* et l'œuvre de Stroheim.

Rock around the Clock (*Rock and Roll*), film de Fred F. Sears, avec Bill Haley et ses « Comets », les Platters, Tony Martinez et son orchestre, Freddie Bell et ses boys. — On s'explique mal le succès rencontré à l'étranger par cette ineptie, nulle à tout point de vue, même musical; devant la froideur de l'accueil parisien, il a fallu organiser le chahut : entrée gratuite et 250 francs à tous ceux qui voulaient bien aller casser les fauteuils du « Raimu ».

Safari, film en Cinémascope et en Technicolor de Terence Young, avec Victor Mature, Janet Leigh, John Justin, Roland Culver. — La sénilité dont témoigne Terence Young devrait dissuader de lui confier la réalisation de films d'aventures; il ne manque pas d'hommes plus qualifiés que lui : de Mau-Mau, il faut choisir le moindre.

The Spoilers (*Les Forbans*), film en Technicolor de Jesse Hibbs, avec Anne Baxter, Jeff Chandler, Rory Calhoun, Ray Danton. — Rivalités autour d'une mine d'or : les morceaux de choix, dont Anne Baxter, ne manquent pas.

2 FILMS ANGLAIS

Josephine and Men (*Joséphine et les Hommes*), film en Eastmancolor de Roy Boulting, avec Glynis Johns, Jack Buchanan, Donald Sinden, Peter Finch. — Le titre fait penser à *Elena et les Hommes*, le personnage de Glynis Johns rappelle beaucoup celui d'Ingrid Bergman; par contre Roy Boulting ne ressemble en rien à Jean Renoir.

Recoil (*Le Crime ne paie pas*), film de John Gilling, avec Kieron Moore, Elizabeth Sellars, Edward Underdown, John Horsley. — Une jeune fille *fait semblant* d'aimer l'assassin de son père pour l'amener à se livrer : les Anglais confondent Corneille et corbeau, « roman policier et romancier poli ».

2 FILMS ESPAGNOLS

Calle Mayor (*Grand'Rue*). — Voir critique dans ce numéro, page 51.

Tarde de Toros (*Après-midi de Taureaux*), film en Cinéfotocolor de Ladislao Vajda, avec Domingo Ortega, Antonio Bienvenida, Enrique Vera. — Une seule corrida, filmée avec plusieurs caméras, de façon à concentrer l'action en une seule après-midi. Naïf, mais sympathique et honnête : visible en un mot.

2 FILMS ITALIENS

Amici per la Pelle (*Amis pour la Vie*), film de Franco Rossi, avec Geronimo Meynier, Andrea Scire, Luigi Tosi, Vera Carmi. — Chronique d'une amitié enfantine : tout reste à l'état d'intentions entre ces amis par la peau, mais du moment que ces intentions sont bonnes, qu'exiger de plus ?

Ti ho sempre amato (*Marquée par le Destin*), film de Mario Costa, avec Amedeo Nazzari, Myriam Bru, Jacques Sernas, Maria Merlini. — Orphelinat, séducteur, fille-mère et couvent, tous les accessoires du mélodrame sont ici rassemblés. Mais où est le metteur en scène?

1 FILM ALLEMAND

Viele Kamen Vorbei (*Le Sadique de l'Autoroute*), film de Peter Pewas, avec Harald Maresch, Frances Martin, Christian Doermer, Jane Tilden. — A faire de l'auto-stop, on risque de se retrouver enceinte : telle est la morale de cette œuvre de Peter Pewas, le millimaître du suspense.

1 FILM JAPONAIS

Ombres en Plein Jour, film de Tadashi Imai, avec Sachiko Hidari, Kojiro Kusanagi. — Film policier nerveux inspiré d'une affaire réelle en cours d'instruction. Les auteurs ont réussi à battre de vitesse les tribunaux, les juges ne s'étant pas encore prononcés : maintenant, si le verdict est en contradiction avec le dénouement du film, toute l'équipe risque la prison.